الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2 **معهد الآثار**

أبو القاسم سعد الله

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآثار القديمة

تحت عنوان:

الزخرفة المسيحية على المعالم الآثارية في مقاطعة نوميديا

دراسة زخرفية و إكنوغرافية

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ الدكتور:

جاما كاتيا **أ.د. محمد الخير أورفه لي**

السنة الجامعية: 2017-2018



سورة طاه الآية 114

كلمة شكر

لا يسعني و قد اكتمل هذا العمل إلا أن أتقدم بجزيل الشكر و التقدير و العرفان إلى أستاذي المشرف حفظ الله و أطال من عمره الأستاذ **محمد الخير أورفه لي** الذي احتصن هذا البحث منذ أن كان فكرة و أولاه بالعناية و الرعاية إلى أن أصبح على ما هو عليه الآن كما زودني بالإرشادات و النصائح و التوضيحات و التشجيع، فجزاه الله عني و عن العلم.

أقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة الدكتورة **مهنتل جهيدة** لتشجيعها و توجيهها، الأستاذة الدكتورة **عائشة حنفي،** الأستاذة الدكتورة **هجيرة تمليكشت،** الأستاذ الدكتور **سليم عنان** و الدكتور **سليم دريسي** لما قدموه لي من مساعدات في إخراج هذه الأطروحة على شكلها الحالي.

أشكر كل عمال مكتبة معهد الآثار و مكتبة المتحف الوطني للآثار القديمة و مكتبة آكس أنبروفانس(MMSH) بفرنسا، عمال مكتبة المركز الأسقفي للدراسات و الأبحاث بالجزائر و مكتبة المدرسة الفرنسية بروما على التسهيلات المقدمة في إنجاز هذا البحث.

بدون أن أنسى كل من ساعدني معنويا من قريب أو من بعيد، عائلتي: زوجي ، إبني رمزي، أبي و أختي و أخي زوجته و ابنته أنيا و سمير.

إلى كل هؤلاء كلمة شكر و تقدير و إشراف

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

الوالدة رحمها الله

إلى أبي أطال الله من عمره

إلى زوجي جمال و إبني رمزي

الأخت صونية ، أخي نسيم و زوجته يسمينة و إبنته أنيا

و إلى كل عائلة جاما و قاشي

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع

قائمة المختصرات

AAA. : Atlas archéologique d'Algérie.

An Tard. : Antiquités tardives.

Ann.Const. : Annuaire de la société archéologique de Constantine.

Ann.Eco.Soc.Civ. :Annales, Economie, Société, Civilisation.

Ant.Afr. : Antiquités africaines.

BAA. : Bulletin d'archéologie algérienne.

BCTH. : Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques.

Bull.arch.com : Bulletin archéologique du commité.

Bull.Acad.Hippone : Bulletin de l'académie d'hippone.

Bull.antiquaire : Bulletin de la société des antiquaires de France.

Bull.Corr.Afr. : Bulletin de correspondance africaine.

Bull.soc.Anth. :Bulletin de la société d'anthroplogie.

CIAC. : Congresso internazionale di archéologia cristiana.

CRAI. : Comptes rendus des séances de l'académie des inscriptions et belles-lettres.

DACL. : Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie.

D.H.A: Dialogue d'histoire ancienne

Fasti erch. :Fasti archeologici.

J.Asi.:Journal asiatique.

Libyca a/é. : Libyca, archeology/épigraphie.

M.A.H. :mélanges d'archéologie et d'histoire

MEFRA.: mélanges d'archéologie et d'histoire, école française de Rome, option : Antiquité.

R.A. :Revue archéologique.

R.Af. :Revue africaine.

Rev.arch. du Louvain : Revue archéologique du louvain.

REA. : Revue des études anciennes.

REAug. : Revue des études augustiniennes.

R.B.P.H./ Revue belge de philosophie et d'histoire.

REByz. : Revue des études byzantines.

REG. : revue des études grecques.

R.H.R : Revue de l'histoire des religion.

Rev.Sc. religieuses : Revues des sciences religieuses.

RSAC. : recueil des notices et mémoires de la société archéologiques de Constantine.

قائمة المصطلحات

المصطلحات باللغة اللاتينية

Africa nova	إفريقيا الجديدة
Akerato	الأبدي
Alpha	ألفا
Apologiticum	اعتذار
Area	مقابر
Clericas	الكاتب
Constantissimus principium	المبدأ الواضح
Credo	رمز الإيمان
Curator consulis	قنصل مستشار
Diaconi	خادم المعابد
Ecclésia	مقبرة
Episcopus	أسقف
Fenestella	نافذة
Gens numidarum	الشعب النوميدي
Hades	جهنم
Hedera	نبتة الشقفة
Kerugma	بلاغ
Labarum	راية
Legatus	ليقاتوس/حاكم عسكري
Mânes	ألهة الأموات
Nimbus	هالة
Numbus	نورانية

Olea ramusalo	غصن الزيتون
Omega	أوميقا
Pax ecclésia	سلام الكنيسة
Pentagramme	نجمة خماسية
Pentaphla	نجمة خماسية
Perses Ciliciens	الفرس السيليسيين
Proconsul	البروقنصل
Profane	مدنس
Propaganda fide artistique	مجمع فني للأتقياء
Religio	دين
Sapienta	حكمة
Scienta	علم
Sima	سقف المعبد
Supertitio	معتقد
Swastika	صليب سواستكا
Tétramorphe	الحواريين الأربعة
Theatrum sacrum	المسرح المقدس
Traditio legis	قنون العدات و المعتقدات
Via Apia	طريق أبيا

المصطلحات باللغة الفرنسية

Acanthe	أكنتس
Agape	حفل الوليمة
Anatolie	الأناضول
Anthropomorphisme	رسم تخطيطي الجسم
Antiquité tardive	الفترة القديمة المتأخرة
Antithétique	وضعية متقابلة/ شكلين متماثلين متقابلين
Apocalypse	كتاب الرؤيا
Apocalyptique	مروع
Apologétique	تبريري
Apologie	تبرير
Apostolat	تبشير
Architrave	عارضة
Arianisme	أريوسية
Arts mineurs	الفنون الصغرى
Ascension	صعود
Autorité apostolique	السلطة الرسولية
Autorité du primat	سلطة الأساقفة
Baptême	تعميد
Baptistère	بيت التعميد
Basilique	بزيليكا
Bouclier d'amazone	خوذة اللهة أمازوم
Bucolique	ريفي
Canevas	هيكل زخرفي

Canthare	إبريق
Carton	نموذج
Catacombes	ديماس
Catéchumène	تعاليم مسيحية
Cellenses	السيلينسيس
Chardoneuse	مشوكة
Chevrons	عضم الركنة (ثلاثي الشكل)
Chronogramme	علم حساب الحمل
Concile	مجمع
Console	حلية
Corbeau	طنف
Croix à branche lancéolée	صليب مسنم الأضلاع
Diocèse	أسقف
Docétisme	دوسية/بدع
Donatisme	الدوناتية
Dualisme de deux traditions opposées	ثنائية تقليدين متعارضين
Dynastie paléologue	أسرة الباليوغوس
Ecclésiastique	كنيسي
Empire romain universel	الإمبراطورية الرومانية العالمية
Enseignement apostolique	تدريس إستولي
Entrelacée	ملتوية /معشقة
Entrelacs	تشبيكات
Etude sémiotique	دراسة نظرية للصور
Etymologie	علم الاشتقاق
Exèdre	إزدرى (تجويف نصف دائري)
Faisceaux(en)	على شكل حزام

Frise	إفريز
Fusiforme	مغزلية الشكل
Gemme	جامة
Gnosticisme	غنوصية
Grecques	مربع مشكل بخطوط مستقيمة منعرجة
Hélicoïdale	شعاعية الشكل
Héraldique	وضعية متعاكسة
Hérésie donatiste	البدعة الدوناتية
Hérétique	مهرطق
Hiératique	ذات أصول هيرغلافية
Hostie	الخبز القرباني
Iconographie	الصورة
Idéogramme	صورة فكرية
Jansénisme	جنسينية
Ligne de fuseaux	خطوط مائلة
Linteau	أسكافية
Liturgie	الطقوس الدينية الكبرى
Lotiforme	على شكل ورقة اللوتس
Macédoine	خلقيدونية
Macrosome	العالم الكبير
Magdalenien	المقدلاني
Manichéisme	المانونية
Martyrologique	كتبات سكسارية
Mazdeisme	زرادشية
Méandres	شكل اللف

Messianique	مسانية
Metaphore	تعبير مجازي
Monastère	أديرة
Monographie	أفرودات
Monophyste	وحدانية
Monothéisme préférentiel	الوحدانية المفضلة
Nœud de salomon	عقدة سليمان
Numidie consulaire	نوميديا القنصلية
Numidie de cirta	نوميديا السرتية
Numidie de l'empereur	نوميديا الإمبراطور
Numidie des frontières	نوميديا الحدودية
Numidie du sénat	نوميديا المجلس
Numidie ecclésiastique	نوميديا الكنيسية
Numidie inférieure	نوميديا السفلى
Numidie militaire	نوميديا العسكرية
Ordre kabbalistique	نظام السحر
Orphique	أرفية
Ouvrages canoniques	كتب الشريعة الخاصة بقوانين الكنيسة
Palme	سعفة النخيل
Patriarcat	البطريركية
Pelte	خوذة
Pentagramme	نجمة خماسية
Perses Ciliciens	الفرس السيليسيين
Philosophie néo ophithagoricienne	فلسفة فيتاغورية
Presbytère	بيت القسيس

Processus d’assimilation	عملية الإستعاب
Profane	مدنس
Psychologie rhétorique	البسيكولوجيا البيانية
Pythagorisme	فيتاغورية
Rédemption	خلاص البشر
Reliquaire	مرمد
Rinceaux	نبات ملتوية
Rinceaux peuplés	أغصان نباتية تحتوي على حيوانات
Rois mages	المجوس
Schématisation	رسم
Schématisation triangulaire	تشكيل مثلثي
Sermon	خطاب
Sibylle	إلهة التنبؤات
Solutréen	السوليتري
Stéréotype	صورة نمطية
Stoïsme	رواقية
Stylisée	محورة
Symbole baptismale	رمز تعميدي
Symbole mariale	رمز متعلق بالسيدة مريم
Syncrétisme	تأليفة
Syriaque	سريانية
Tailloir	عصابة
Tétramorphe	الحواريين الأربعة
Tétrarchie	نظام الحكم الرباعي
Theatrum sacrum	المسرح المقدس

Théologique	دينية
Totalitarisme	شمولية
Tradition consulaire	تقليد مجمعي
Traité de Milan	ميثاق ميلانو
Traité des principes	كتاب المبادئ الدينية
Trinité	التثليث
Triskèle	التريسكال

المقدمة

مقدمة:

تعتبر الحضارة الرومانية من بين أبرز الحضارات الإنسانية رقيا وسموا في كافة المجالات، كما أنها انطلقت منذ نشأتها الأولى من منطلق عقائدي و هو الأساس الذي تدور حوله وتصب فيه هذه الحضارة بكل أبعادها.

يشكل الفن المسيحي الذي يقوم على المنهج العقائدي جزءا من هذه الحضارة، على غرار الفنون الأخرى.

اتسمت الفترة الأولى من تاريخ الفن المسيحي، و التي هي محور دراستنا بغناها و بالإبداعات الفنية المتمثلة أساسا في صور دينية مستوحاة العقيدة الجدية و من كتاب الإنجيل، وهذا ما سوف نحاول إبرازه في دراستنا المتواضعة.

بقيت الإيكنوغرافيا المسيحية مستحبة للتعبير عن العقيدة خلال فترة زمنية طويلة. و عليها يمكننا القول أنه خلال الفترة القديمة من تاريخ الشعوب سواء في المقاطعات الإفريقية أو غيرها كان الدين يدرس بطريقتين الخطابة و التصوير، اللذين حظيا بمكانة خاصة، و تباينت العلاقة بينهما أحيانا.

من هذا المنطلق جاءت فكرة معالجة موضوع الإيكنوغرافيا و الرمزية المسيحية في مقاطعة نوميديا. فما هي مكانتها و ما هي خصائصها؟.

في الحقيقة يبدو في أول الأمر أن هذا النوع من الدراسة من اهتمامات الباحث في مجال تاريخ الفن، لكن المغامرة بدت لنا مثيرة و ممتعة، الأمر الذي حفزنا و دفع بنا إلى البحث في الموضوع.

لحد الآن الكثير من باحثي تاريخ الفن أكدوا على تحليل الأشكال و التقنيات الفنية دون القيام بالدراسات النظرية للصور(Etude sémiotique) أي إيكنوغرافيتها. الأمر الذي ترك المجال لباحثي غير مختصين من بينهم رجال الدين. و عليه قد تأكد لنا أنه لا يمكن تحديد الصورة في إطارها التاريخي دون معرفة محتواها الثقافي.

هناك مؤلفات كثيرة حول الفن المسيحي تبحث أكثر في جانبين، **الأول** :يهتم بالأنواع والمجالات التي يشتمل عليها ذلك الفن كالعمارة والزخرفة، و**الثاني** :يهتم بالجانب العقائدي.
من خلال اطلاعنا على ما نشر حول الموضوع، لاحظنا قلة الدراسات العربية التي تناولت الفن المسيحي من حيث قيمه الفكرية و الفلسفية ،مع الإشارة إلى أن أغلب الدراسات التي أنجزت حول هذا الموضوع هي دراسات قام بها رجال الدين بشكل مختصر ، أما الدراسات العلمية فمعظمها كانت أجنبية ، حيث أن الباحثين الغربيين اهتموا بدراسة الفن المسيحي بشكل موسع دون التطرق إلى الخصوصيات الجغرافية باستثناء الفن القبطي.
بعد المطالعة اتضح لنا أن الباحثين و مؤرخي الفن تناولوا الفن المسيحي بشكل عام، وقد ألفت كتب و أنجزت أبحاث و دراسات من طرف باحثين أوروبيين و مستشرقين إلا أن جل اهتماماتهم كانت منصبة على أوروبا عامة و المشرق خاصة، بينما لم تحظ منطقة شمال إفريقيا بهذا الاهتمام ما عدى تونس.
أما فيما يخص الجزائر فلم يحظ الموضوع بدراسة معمقة من طرف الباحثين و الأثريين الجزائريين، الذين انصب اهتمامهم في مجال العمارة، أما الزخرفة فقد ظلت تنتظر من يخرجها من طي النسيان بالعمل الميداني و بذل جهد كبير وفق منهج علمي سليم.

و عليه جاء اختيارنا لهذا الموضوع رغبة منا في الإسهام بجهد متواضع لإعطاء صورة صادقة عن الزخرفة المسيحية في مقاطعة نوميديا، و بالتالي سد فراغا علميا الذي ما زالت تفتقر المكتبة الجزائرية إليه، و تسليط الضوء على طبيعة الفن المسيحي في هذه المنطقة و تحديد خصائصه و جوانب الإبداع فيه.

تركز هذه الدراسة على الجانب الفكري للفن المسيحي في نوميديا، التي تعتبر أهم مراكز الديانة المسيحية في شمال إفريقيا، ومحاولة الخروج بجوانب نظرية معتمدة على البحث في الأصول و الخصائص التي قام عليها هذا الفن، وهو يشكل موضوع في غاية الأهمية بالنسبة لمجال الفن المسيحي في شمال إفريقيا عامة ومقاطعة نوميديا على وجه الخصوص، من خلال النحت، التصوير و الفنون الصغرى (Art mineurs)، حيث تناولت الدراسة، بالوصف والتحليل الدقيق وأهم مدارس الفن المسيحي القديم المتأثر بالتقليد الإغريقي و الروماني و اليهودي، إلى جانب الدراسة التحليلية لأهم الرموز المسيحية التي تحمل

التأثيرات المشرقية و الوثنية القديمة، من حيث الأسلوب الفني والمضمون مثل رمزية الكلب، والحمل و الزهرة، و غيرها من رموز.

أما فيما يخص الدراسات السابقة لهذا الموضوع فهي دراسات قديمة عامة، نذكر منها:

- Molan (Jean), De historia Imaginum, 1570.
-Bourasse, Archéologie chrétienne, ou précis des monuments chrétiens du moyen âge, Edit. Chapitre.com, Paris, 1862.
-Didron, Manuel d'iconographie chrétienne depuis les origines au VIIIéme Siècle edit. Letouzey et Ané, Paris, 1907.
-Cle Grimouard du S. Laurent, Guide de l'art chrétien, études d'esthétique et d'iconographie, Librairie archéologique de Didron, Paris, 1874.
- Muntz E., Etude sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne, Edit. Fischbacher, Paris, 1881.
-Mgr X BARIER de MONTAULT, Traité d'icomographie chrétienne,Socité de librairie écclésiastique et liturgique, Société de librairie éclésiastique et religieuse, Paris, 1898.
-Cabrol F. et Leclercq H. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Edit. Letouzey et Ané, Paris,1939-1950.

أما الحديثة فهي خاصة بأوربا.و أهم المراجع المتخصصة التي تناولت هذا الموضوع نذكر منها:

-Jean Daniélou, Les symboles chrétiens primitifs, Edit. Seuil, Paris, 1961
-Grabar les voies de la création en iconographie chrétienne, antiquité et moyen âge, Edit. Flammarion, Paris 1979.
-Charbonneau Lazey Louis, Le bestiaire du christ, Edit. Albin Michel, Paris, 2006.
-Baudry H. Les symboles du christianisme chrétien antique,(I-VIIéme S.), Edit. Cerf, 2009.
-Mazue F., le dico des symboles chrétiens dans l'art, Edit, Montrouge, Bayard, 2009.

أما بالنسبة للمصادر، فقد تم الاعتماد على ما صدره المؤرخين و رجال الدين القدامى كالقديس أغسطس (*Saint Augustin*) أب الكنيسة الإفريقية، في مقالاته العديدة مثل مجموعة من الرسائل و الخطابات كالمدينة الإلاهية(*De Civitate Dei Contra Paganos*)، و الاعترافات(*Confessiones*) و كتابه حول الهرطقية (*De haeresibus*) .كما اعتمدنا على مصادر ترتليانس (*Tertullianus*)الذي كتب العديد من الكتب. ثلاثين منهم محفوظة و الباقي

مندثرة. من بينها مقالات حول تبرير(Apologétique) الوثنيين و اليهود والهرطقيين (Hérétiques) كما كتب مقالات هامة من بينها: الرسالة التي وجهها إلى البروقنصل سكبولا تحت عنوان (*Ad Scapulam*)، و أخرى وجهها إلى الدولة بمعنى الحكام و الشعب تحت عنوان (*Ad Nationes*) و الخطاب الذي وجهه للشعب، ركز فيه على الممنوعات الخاصة بالعبادة و الطقوس الممارسة من طرف المسيحيين الجدد لا سيام الوثنية و اليهودية تحت عنوان (*De praecriptione hereticorum de idolotria*) كما أنه خصص كتبه الأولى في تشجيع الاعتراف الرسمي بالكنيسة المسيحية من طرف الإمبراطورية.

و يعتبر هذا المؤرخ، أول المؤرخين الذين كتبوا عن المسيحية الإفريقية, و هو معروف بشخصيته البارزة و عناده تجاه الطقوس الوثنية الممارسة في تلك الفترة.

نضيف إلى ذالك كل من المؤرخ بسودو سيلاكس(Pseudo sylax)و أوريجان (Origène) في مقالاته حول المبادئ الدينية(Traité des principes).

أما الدراسات التي تناولت الفن المسيحي في شمال إفريقيا عامة و الجزائر على وجه الخصوص، فهي قليلة نذكر على سبيل المثال: س. قزال الذي خصص سوى صفحتين في كتابه حول الجانب الفني للمعالم القديمة بالجزائر.

St.Gsell, Les Monuments antiques de l’Algérie, Paris, 1901, T.II, p.155-156

إلا أننا نجد معلومات أكثر في مقالات مختلفة و في أبحاثه الأثرية في الجزائر مثل:

St. Gsell Recherches archéologiques en Algérie, Edit. Leroux, Paris,1893، حيث تناول فيه الحفريات التي قادها في مناطق متعددة في الجزائر كتبازة و منطقة قسنطينة بصفة واسعة، كمدينة خميسة و مداورش (مادور حليا)، و هنشير ترلست، و زاراي (زرايا حليا) إلخ...

أما بالنسبة للباحثين الآخرين فنجد: ل. لسكي(Louis LESCHI) ، الذي ترئس مصلحة الآثار القديمة بالجزائر من 1893 إلى 1954 و كتب جملة من المقالات نشرها في العديد من المجلات العلمية خاصة بالآثار المسيحية و الأبحاث التاريخية المتعلقة بالفترة البيزنطية

سواء في العمارة أو التاريخ ك:كالمجلة الإفريقية و مجلة و CRAIوBCTH و غيرها ومن بين المقالات نذكر:

-Basilique et cimetière donatistes de Numidie (AinGhorab),Rev. Afr, 78, 1936.

-Reliquaires chrétiens du VIe siècle en Numidie *(C.R.A.I.*, 1934, pp. 236-245).

أما الباحث ماريك (Marec E) فلقد خصص كتاب كامل لمدينة هيبون المسيحية و تطرق فيها إلى العمارة من جهة و فسيفساء البزيلكة المسيحية لمقر القديس أوغسطس.و هذا في كتاب تحت عنوان:

Monuments chrétiens d'hiponne, ville épiscopale de saint Augustin, Edit. Arts graphiques, Paris, 1958.

و نظيف إلى هذا كتاب الباحث نوال دوفال Duval Noel الذي تطرق بصورة دقيقة إلى العمارة و المعالم المسحية في شمال لإفريقيا في كتابه:

Basiliques chrétiennes d'Afrique du nord, Edit Ausonius, 1992.

كما قدم لنا الباحث برتييBerthier دراسة هامة حول المعالم المسيحية في كتابه:

Les vestiges du christianisme antique dans la Numidie centrale, Imprimerie polyglote africaine, Alger 1943.

إلى جانب هذا، تطلعت على بعض مقالات لباحثين آخرين مختصين بالفن و الآثار الغير مسيحية أمثال جورج مارسي(Georges Marçais) الذي أهتم كثيرا بالزخرفة الإسلامية و أصولها كما أنه أهتم بالفن البربري المحلي و أصوله ككتابه الشهير:

L'art musulman, Edit.PUF, 1962

و مقالات أخرى و تداخلات حول الفن المسيحي في إفريقيا و الفن البربري تحت عنوان:

Art chrétien d'Afrique et art berbère, Melanges Bequenot, Annalidee'istitutouniversitario di Napoli, Rome, 1949,p.63-75

وردت كذالك إشارات عامة في مقالات خاصة بالمواقع الأثرية والمعالم، فنجدها أولا في مجموعة منشورات المتاحف:

Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, Paris,1893-1915

التي جردت فيها اللقى الأثرية المحفوظة في المتاحف الجزائرية: الجزائر، وهران، قسنطينة، سكيكدة، قالمة، لمبيز، تيمقاد، تبسة، و مدن أخرى من تونس.

بالنسبة للفسيفساء فنجد المجلد الخاص بجرد المجموعات الفسيفسائية لبلاد الغال و إفريقيا

De Robarts, Adrien Blanchet, Géorges Lafaye, Paul Gauckler, F.-G. de Felix-Géorges de pachtère, A.Merlin, Inventaire des mosaiques de la Gaule et de l'Afrique II et III, 1910-1915 et 1911-1925.

و دراسة سوزان جارمان(S.Germain) Mosaïques de timgad, 1969 و دراسة الباحثة لومي (Lemée) Les maisons à mosaïques du quartier central de Djemila, 1975

أما بالنسبة للزخرفة المعمارية فكانت دراسة الباحثة الألمانية للعمار نضيف إلى هذا دراسة كريستارن J. Christern

Das frûhchristliche Pilgerheiligtum Von Tebessa, Architektur und ornementik einr spâtantiken bauh ütte in Nordfrica , Edit. franz steinen verlag GMBH Wiesbaden 1976

إلى جانب بعض الدراسات العامة:

Leschi, Etudes d'épigraphie, d'archéologie et d'histoire africaines, Paris1949.

J.Lassus les reliquaires du misée Stephane Gsell, Alger 1958.

P.A. Fevrier, Mosaiques funéraires chrétiennes datées d'Afrique du nord : Atti VI congr. Int.diarch.crist.,Ravenna 1962, Roma 1965, pp.433-456.

P.A. Fevrier, conditions économiques et sociales de la création artistique en afrique à la fin de l'Antiquité, MEFRA 1996, 225, pp.741-749.

P.A.Fevrier, Le cultes des martyrs en Afrique et ses plus anciens monuments, Corsi di culture sull arte ravennate e bizantina, 1970, pp.191-215.

N.Duval, les mosaïques funéraires chrétiennes d'Algérie : XVII Corso di culturasull'Arte Ravennate e Bizantina, Ravenne 1970,pp.149-159.

أما الدراسات المنوغرافية نذكر منها :

-P.Gavault, étude sur les ruines de Tigzirt, paris, 1897,H.Leclercq, D.A.C.L

-S.Lancel, Architecture et décoration de la grande basilique de Tigzirt, MEFRA, 66, 1956, p.p.299-333.

-P.Monceaux,Cuicul chrétien, Atti della Pontificia Accademiaromana di Archeologia, Memorie,1-1923, pp.89-112.P.A.

-P.A Fevrier, Djemila, B.S.A.F.,1965,pp.85-92.

-P.Monceaux, Timgad chrétien, annuaire de l'école pratique des hautes études. Section des sciences religieuses, 1911.

-E.Marec,Monuments chrétiens d'Hippone, Arts et métiers graphiques, Paris 1958.

-A.Ballu, Le Monastère Byzantin de Tebessa, Edit. Ernest Leroux, Paris 1897.

و فيما يخص التنقيبات الأولى عن الآثار المسيحية في العالم الروماني فتعود إلى منتصف القرن السادس على يد الكاهن المسيحي أنوفويوبانفينيو(O.Panvinio) ، الذي يعتبر أول المهتمين بالديماس(catacombes) المسيحية الرومانية. ثم قدم أنطوان بوسيو(A.Bossio)في بداية القرن السابع عشر نتائج تنقيباته في روما. و ظهرت في القرن الثامن عشر بعض الدراسات الأثرية، التي قام بها رافائيل فابريتي(R.Fabretti) يليه جان باتيستد دو روسي. (Jean Baptiste De Rossi) 1823-1894 الذي يعود له الفضل بمساعدة البابا بيوس الرابع، في تأسيس المتحف المسيحي في لاتران(Latran) عام 1854.

و في القرن العشرين صدر أول قاموس الآثار و الطقوس المسيحية ، على يد كابرول (Cabrol)و لوكلارك(Leclercq) تحت عنوان:

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Edit. Letouzey, 1909. و هو

من بين أهم الأعمال التي جمعت عدد كبير من الآثار المسيحية في العالم القديم. و يجدر بنا ذكر دراسة الدكتور يسين حاجي الخاصة بالعمارة الدينية المسيحية في مقاطعة نوميديا، كانت موضوع رسالة دكتوراه تحت عنوان البازيليكات المسيحية في مقاطعة نوميديا، دراسة أثرية تنميطية.

أما الدراسات التي خصت الفن المسيحي فلقد ارتكزت الدراسات الإيكنوغرافية فيها بصفة عامة على وصف و شرح الصور مستندة على نصوص الكتب الدينية و شعائر العبادة أي الطقوس(liturgie)و الخطب(sermons) و الدراسات التي قام بها رجال الدين.

فهذا النوع من الدراسات سمح فعلا فهم هذه الأشكال، و من بينها أبحاث إميل مال (Emile Male)في مجال الفن المسيحي منذ ظهوره حتى القرن الثالث عشر في كتابه المرجعي:

Emile Male L'art religieux du XIIIéme S. en France, edit. ErnestLeroux, paris 1898.

حاولنا في هذا البحث القيام بتحليل الصور لإبراز مغزاها مثلما فعله الباحث غرابار (Grabar)في كتابه:

Les voies de la création en iconographie chrétienne, Edit. Flammarion,1969

بالإضافة إلى الباحث هنري بودري (Henry Baudry)في كتابه:

Les symboles du christianisme ancien,I-IVéme Siècle,Edit.Lecerf, Paris, 2009

و قد جاء اختيارنا لهذا الموضوع لعدة أسباب نذكر منها:

السبب الأول: بعد اطلاعنا على المجموعات المتحفية، سجلنا أنها مازال يكتفها بعض الغموض خاصة فيما يتعلق برمزية الأشكال الواردة عليها .

السبب الثاني:التساؤلات و الإشكاليات التي تطرحها الأشكال و الصور المسيحية.

السبب الثالث:الفراغ البارز الذي يكتنف دراسة هذا الموضوع في بلادنا.

ورغبة منا في محاولة إيجاد أجوبة مرضية للعديد من التساؤلات و الإشكاليات المطروحة و بالتالي تسليط الضوء على بعض الجوانب الغامضة، كما يطرح هذا الموضوع جملة من التساؤلات تتعلق أساسا بخصائص و أساليب الزخرفة المسيحية: هل تميزت هذه الأساليب بتقاليد موروثة أم بتأثيرات خارجية؟ و هل ظهرت أشكال زخرفية خاصة محلية؟ و ما هي

الزخارف المسيحية المحضة و الزخارف الموروثة؟ و هل يمكن إيجاد سبب استيعابها في التفكير الديني الجديد؟ و أخيرا هل يمكن ربط الأشكال الزخرفية و خاصة الرموز بمجموعات دينية خاصة؟ و هل نفذت كل الأشكال الزخرفية بطريقة مقصودة أم عفوية؟ هل كان هناك وجود حقيقي لفكر يستند عليه الفن المسيحي، ما هو ذلك الفكر وما هي أبعاده؟ ما مدى ارتباط الفن المسيحي بالعقيدة المسيحية؟ ما هو الأثر المتبادل بين الفن المسيحي وفنون الحضارات الأخرى؟ ما هي خصوصيات الفن المسيحي في نوميديا؟

أما أهداف الدراسة فهي التالية:

1- الكشف عن الفكر الذي يمكن أن يكون قائمًا خلف الفن المسيحي .

2- التعرف على طبيعة الفكر في الفن المسيحي ومدى ارتباطه بالعقيدة المسيحية.

3- دراسة التأثير المتبادل بين الفن المسيحي والفنون القديمة الأخرى.

4- إبراز ميزة الفن المسيحي في شمال إفريقيا عامة ومقاطعة نوميديا بصفة خاصة.

منهج الدراسة:

اعتمدنا في هذه الدارسة على المنهج التاريخي، ومنهج التحليل الوصفي الكيفي، الذي ينتهجه أكثر الأثري من خلال تحليل بعض مجالات الفن المسيحي وبحث الأبعاد الفكرية القائمة عليها. ودراسة التأثير والتأثر بالفنون الأخرى.

اعتمدنا على محورين، نظري وتطبيقي، تم التطرق في المحور النظري إلى دراسة الظروف التاريخية التي نشأ فيها المجتمع المسيحي في شمال إفريقيا مع تسليط الضوء على أهم خصائصه. أما المحور التطبيقي فيقوم على التعامل المباشر مع المادة الأثرية و المراجع المكتوبة مع وضع جرد لكل ما يحمل زخرفة ،مع القيام برفع زخرفي و تفريغ الأشكال و مقارنتها بما كتب و صور في المراجع. و في هذا المنوال آثرنا القيام بجرد كل الزخارف لا سيام الآثار المفقودة و هذا لغرض الإلمام بالموضوع من مختلف جوانبه.

و بناءا على المنهجية المتبعة تم تقسيم الموضوع إلى **مقدمة** و **فصل تمهيدي** هو تمهيد للبحث بأكمله، يتضمن الإطار الجغرافي لمنطقة نوميديا و تاريخ دخول المسيحية إلى شمال إفريقيا و نوميديا وأهم المراكز و المنشئات الدينية كالكنائس و البازيليكات، أما **الفصل**

الأول فتطرقنا فيه إلى **تعريف الفن المسيحي و الرمزية.** فلقد قمنا في هذا المنوال بتحديد ظروف إنشائه ، و مراحله مع التركيز على و أسس تكوينه و أساليبه و مميزاته العامة و الخاصة، كما تطلعنا على أهم الفنون التي أثرت فيه مثل الفن اليوناني الروماني و الفن المشرقي إلى جانب الأسباب لتي ساعدت على ترسيخ المؤثرات الوثنية و اليهودية من خلال عاملين و هما الاضطهاد و التشابه في بعض الأفكار الدينية ،و يمكن تحديد نوعين من التأثير:

التأثير الوثني القديم على فن النحت و يتجسد في تيجان الأعمدة و شواهد القبور. و **التأثير الوثني القديم عل فن التصوير** و يتجسد في الصور الحيوانية و النباتية و الهندسية إلخ...وفي هذا المنوال سنقوم بدراسة مقارنة بالمعنى المسيحي المحض. و من جهة أخرى بضبط مفهوم الرمزية و مبادئها و أهميتها في الفن المسيحي تمهيدا لما سيلي من دراسة الأشكال و معانيها.

أما **الفصل الثاني** فهو خاص بالأشكال النباتية، التي تعددت في أشكالها وألوانها سواء على الفسيفساء أو الدعامات الأخرى و لقد احتلت هذه الأشكال مكانة خاصة لدى الفنان المسيحي الذي جددها و برع في تشكيلها متبعا أسلوبين مختلفين، أحدهما الطبيعي و الثاني محوري يليه **الفصل الثالث** الخاص بالأشكال الهندسية التي شملت موضوعات مختلفة كالمضلعات و الدوائر و المربعات و غيرها. بينما خصص **الفصل الرابع** للأشكال الحيوانية التي تضمنت كل من الطيور و الأسد والكلب إلخ.... أما **الفصل الخامس فهو** خاص بالأشكال الآدمية و المواضيع المتعلقة بكتاب العهد القديم و الجديد و الأدوات الأخارسطية.يليه الفصل السادس و الأخير الذي خصص للدراسة التحليلية لكل الزخارف مع إبراز المميزات الفنية و العقائدية لكل هذه الأشكال. و أخيرا أنهينا هذه الدراسة **بخاتمة** تضمنت حوصلة لجملة النتائج المتوصل إليها و مميزات و خصائص الفن المسيحي في منطقة نوميديا.

و ألحقنا الدراسة بمصنف تمت دراسته بمنهجية فنية، تعتمد أساسا على عملية تفريغ التزيينات المتواجدة على مختلف الدعائم الأثرية مرفقة بحروف ترمز للمكان و التحفة التي

تعود إليها. و ملحق خاص بالصور قمنا بترتيبها حسب تسلسلها في النص حتى يتمكن للقارئ أن يتبع الموضوع بسهولة دون عناء البحث.

وقد واجهتنا خلال هذه الدراسة عدة عراقيل أولها تحديد المواقع المرتبطة بنوميديا خاصة التي تتواجد مع حدود البروقنصولية, كما صعب علينا العثور على العديد من اللقى المسيحية التي تمت الإشارة إليها في تقارير التنقيبات و الحفريات التي تعود إلى السنوات الأولى من الاستعمار الفرنسي. كما وجدنا صعوبة في دراسة الجانب الفكري، فالفن المسيحي يحوي أبعادًا فكرية ومضامين فلسفية مازالت تحتاج إلى الكثير من الدراسات والأبحاث العلمية للكشف عنها ، ومعرفة الخلفيات التي تستند عليها وفق منهج علمي يمكن الوثوق بنتائجه.

كما ينتاب الباحث في مثل هذا المجال صراع داخلي، عندما يستشعر أن الفنان خرج في تمثيله لعنصر ما في مكان بعينه، عن روح الدين المسيحي الجديد في مجتمع ذو ثقافة و تقاليد وثنية. و نظرا إلى أننا ندرس ما كان عليه الواقع، و ليس ما كان ينبغي أن يكون، فليس أمامنا إلا محاولة اكتشاف فكر هذا الفنان، لتفسير أسباب إقباله على استعمال هذا العنصر في ذلك المكان و في تلك الفترة.

بما أن الفن المسيحي قد صيغ من الفكر المسيحي، اخترنا دراسة الزخرفة و الرمزية الدينية في أن واحد. و كان من الطبيعي أن نفسر تلك الرموز، معتمدين في المقام الأول على كتاب الإنجيل، ثم على المصادر القديمة من مؤرخين قدامى لاتينيين و إغريقيين، ثم على الكتب و المصادر التاريخية.

كما أخذنا في هذه الدراسة بعين الاعتبار كل أنواع الآثار المسيحية في نوميديا مزينة برموز، بغية منا أن تكون أهم خلاصة إيكنوغرافية للمنطقة خلال الفترة المسيحية القديمة.

و على الرغم من أن المصادر السابقة كانت هي الأدوات الرئيسية في الدراسة، فإن هذه المصادر قد ضنت علينا أحيانا في إجلاء أمر بعض الرموز و تفسير مضمونها، و إذا كان من المعقول أن يكون لهذه الرموز جذور سابقة على المسيحية، فقد حاولنا قدر جهدنا آن يكون للبحث هوية واضحة، و هي الهوية العلمية فلو حاولنا التركيز على التأصيل الفكري لهذه الرموز، فستكون النتيجة المؤكدة هي ضياع فكرة الرمزية الدينية و فقدانها.

و إن كان هذا النوع من الدراسات في رئي البعض من المختصين قد تكون نتائجه ضئيلة لحد ما، لا شك في أن الوسائل المنهجية المتبعة في بحثنا، سواء منها العلمية الأثرية أو الدينية أو الفكرية متكاملة. و إن تعارضت في المفاهيم، فيمكننا التوصل من خلالها مجتمعة إلى نسج رئية خاصة متميزة لحقيقة القيم الفكرية المتعلقة بالعقيدة الجديدة في مجتمع وثني.

لذالك اعتمدنا على المنهج التحليلي بدرجة كبيرة مع اللجوء في بعض الأحيان إلى المنهج المقارن.

و من أجل تثبيت دراستنا اعتمدنا على أكبر قدر ممكن مما تيسر من المصادر و المراجع العربية و الأجنبية المتخصصة، مع توثيق كل معلومة وردت فيها، بأكبر قدر ممكن من هذه المصادر و المراجع، لكي يدرك القارئ أن ما نثبته ليس مجرد معلومة وردت في مؤلف قد يكون مجهولا. كما حرصنا كل الحرص على الاستشهاد بقدر كبير من النماذج الأثرية من مواقع أخرى خارج نوميديا، و هو أمر لا شك أنه يؤكد أن العناصر التي نبحث في رمزيتها لم تكن أمثلة استثنائية في نوميديا أو الجزائر و في حالة عدم تواجد مثيلتها فهذا سيؤكد استثنائية خاصة بالمنطقة.

حاولنا قدر الإمكان جمع أكبر عدد من النماذج حتى التي لم يبقى لها أثر سواء في المواقع الأثرية أو المتاحف، والتي وردت في النصوص أو الصور المحفوظة بفتوتيك مركز كميل جليانPhotothèque du centre Camille Julian Aix en Provence بفرنسا.

كما قمنا بتحليل هذه الزخارف من خلال الاستنتاجات التي توصلنا إليها بعد مطالعة مقالات الكتاب القدماء ، و الكتابات الليتورجية للكنيسة العتيقة.

أما فيما يخص الإطار الكرونولوجي فهو يرتبط بالفترة الممتدة ما بين الفترة الوثنية و الفترة المسيحية القديمة التي يطلق عليها اسمAntiquité tardive أي الفترة القديمة المتأخرة و التي تؤرخ بحوالي القرن الثالث و الرابع ميلادي و ما بعد لبعض النماذج.

أما الإطار الجغرافي يحدد نفسه حسب أماكن تواجد أثار مكتوبة: كتابات لاتينية أثار و مصادر تاريخية قديمة.يدخل في إطار هذه الرسالة عدد كبير من المواقع وصل عددها إلى

يومنا هذا 111 موقع أنظر القائمة ص. و لقد سردنها من خلال مطالعتنا لمختلف المراجع ومنها الأفرودات (monographie) و مقالات مختلفة.

فضلنا تقديم هذه القائمة حتى يسهل للقارئ عرض و تفهم مدى توسع ميدان البحث عن المخلفات المسيحية في منطقة نوميديا.

و لعلى يتساءل البعض عن إدماج بعض المواقع المنظمة إلى البرونصلية فها يعود إلى كون أن هذه المواقع كانت تنتمي إلى مقاطعة نوميديا في تحديدها الجغرافي و التاريخي بغض النضر عن التحديد السياسي كما سنراه في عرضنا للإطار الجغرافي لمقاطعة نوميديا.

فضلنا في هذا العمل أن نكشف الرموز المسيحية من خلال تصويرها على مختلف الدعائم التي تعود إلى الفترة المسيحية في نوميديا. و بالفعل في هذه الفترة بالذات هناك نوع من الوحدة أو تناسب في اختيار الرموز المصورة و التي تدخل ضمن برامج تقليدية و متكررة. أكيد بطريقة متنوعة لكن وفق أسلوب تقليدي و حسب معايير تطورت فيما بعد في كل منطقة شمال إفريقيا و حوض البحر المتوسط.

يعتبر هذا البحث لبنة في عالم الزخرفة و الرموز المسيحية القديمة ، حيث أننا لم نهتم بالأشكال الشفوية و الأدبية فقط، بل بكل الرموز المرئية من رسومات فسيفساء و منحوتات على مواد مختلفة و الرموز المشكلة على الدعائم المعمارية.

الفصل التمهيدي

الإطار الجغرافي و التاريخي لمقاطعة نوميديا

1-الإطار الجغرافي لمقاطعة نوميديا:

كانت منطقة شمال إفريقيا تنقسم إلى قسمينا و هما محدودين من مصر شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، و هما ليبيا شرقا و إفريقيا غربا. هذه الأخيرة أي إفريقيا تنقسم بدورها إلى ثلاثة أقسام، إفريقيا، نوميديا و موريطانيا.
أما عن تحديد موقعها أو حدودها، فهناك عدد كبير من الآراء ما زال الجدال حوله، لذا سنحاول في هذا العمل أن نجمع أكبر عدد من الآراء من أجل محاولة تحديدها في المفهوم الإقليمي أكثر مما هو سياسي لما يلزمه موضوع الرسالة.

شاهدت حدود منطقة نوميديا تغيرات أو تعديلات عديدة نظرا لتقلبات الأوضاع العسكرية بين روما و قرطاجة أولا ثم بين روما و الممالك النوميدية عندما اختفت قرطاجة من خريطة المغرب السياسية، و أصبحت روما سيدة الموقف في المنطقة[1].

1-1-في عهد الممالك النوميدية:

و من أبرز مظاهر ذاك التغير، انقسامات و حروب بين الممالك المجاورة، و ذالك باستغلال فرص ضعف بعضهم، مثلما حدث عقب وفاة غّية ملك المسيسيل في نوميديا الغربية بتوسيع مملكته شرقا على حساب مملكة المسيل، و في الجهة الغربية أراضي مملكة سيفاكس[2] (خريطة 1).

و بعد تحالف روما مع مسينيسا أصبح هذا الأخير ملك أراضي مملكتي مسيل (Massyles) و مزاسيل(Masaessyles)و بدت مملكة نوميديا الموحدة(202-148ق م)أقوى ممالك المغرب القديم، امتدت من خليج سيرت الكبير شرقا إلى نهر الملوية غربا (خريطة 2). و أكثرها شهرة و ثراء في حوض الغربي للبحر الأبيض المتوسط بعد جمهورية روما الحليفة[3].

---

[1] محمد اليشير شنيتي، نوميديا و روما الإمبراطورية، تحولات إقتصادية و إجتماعية في ظل الإحتلال، كنوز الحكمة، الجزائر، 2012، ص.14-15
[2] نفس المرجع، ص.16.
[3] نفس المرجع ، ص.19-20

1-2- بعد انهيار الدولة القرطاجية :

بعد زوال الدولة القرطاجية في 146 ق م على يد سيبيون إيمليانس (*Scipio Aemilianus*) ظهرت مقاطعة رومانية جديدة مجاورة لنوميدياو أصبحت بلاد المغرب تتشكل سياسيا من الكيانات الآتية: **المقاطعة الإفريقية الرومانية** *(Provincia Africa Romana)***و مملكة نوميديا** (*Provincia numidiae*) *التي* أخطت أطرافها في التآكل بعد وفاة مكيبسا (*Micipsa*) في118 ق م[4] (خريطة 3).

وبعد تغيرات و انقلابات عديدة جرت ترتيبات إقليمية جديدة رفضها يوغرطة(*Jugurtha*) مما أدى إلى شن روما حربا ضده[5]، ترتبت عنها ترتيبات إقليمية جديدة على الخريطة السياسية لنوميديا. منها اقتطاع من الجهة الشرقية و ضمها لمقاطعة إفريقيا الرومانية، و منح الجزء الغربي من المملكة للملك الموريطاني بوكوس *(Bocchus)*. و بذالك تعدت مملكة المور الحدود الطبيعية التاريخية بينها و بين مملكة النوميدية ممثلة في الحاجز المائي، و هو نهر لملوية[6].

فظلت الأوضاع تتدهور على حساب المملكة النوميدية خاصة بعد معركة ثابسوس (*Thapsus*)الفاصلة بالشاطئ الشرقي لتونس عام 46 ق.م. التي جرت بين يوليوس (*Iulius*) و بومبيوس (*Pompeius*) [7]. و بتلك التغيرات الجوهرية في خريطة المغرب السياسية لم يعد للمملكة وجود حيث أنشأ يوليوس قيصر مقاطعة إفريقيا الجديدة أفريكا نوفا (*Africa Nova*) و ذالك في 46 ق.م. و أصبحت أقاليم نوميديا الغربية جزءا من موريطانيا الرومانية(القيصرية)، فانحصر اسم نوميديا الرومانية في جزء ضئيل من إقليم نوميديا السياسي و التاريخي، و لم تعد ذات شأن كبير في العهد الإمبراطوري حينما ضمت أجزاء من جهاتها الشرقية إلى مقاطعة أفريكا البروقنصولية[8] (خريطة 4). لكن حسب

---

[4] المرجع السلبق،ص23

[5] حرب يوغرطة: 112-105 ق. م

[6] المرجع السابق، ص.23

[7] نفس المرجع ، ص.24

[8] نفس المرجع ، ص.24-45

لاكتشافات الأثرية العديدة و المتنوعة خاصة بالنسبة النقوش و الكتابات يبدو أن التسمية الإدارية للإقليم الجغرافي النوميدي الذي كونت منه روما مقاطعة رومانية متغيرة الحدود[9].

1-3- إبتداءا من القرن الثاني ميلادي :

أما عن الانفصال الرسمي لنوميديا من مقاطعة إفريقيا فكان ذالك بعد سنة 193م، خلال حكم الإمبراطور سبتمس سيفريوس (*Septimus Severius*)، حيث أصبحت تشكل مقاطعة منفردة يحكمها مندوب إمبراطوري لروما. و تحت حكم الإمبراطور ديوكليسيانس(*Diocletianus*) أصبحت مقاطعة نوميديا مقاطعة بسيطة ضمن نظام رباعي الحكم(Tétrarchie)ثم قسمت إلى مقاطعتين نوميديا عسكرية عاصمتها تبسة أخرى مدنية عاصمتها قرطا[10].

حسب تولوت (Toulotte)نقلا عن بلين(Pline) كانت تضم نوميديا في حدودها جزء كبير من موريطانيا القيصرية و كانت تتسع حتى الجنوب حيث نجد مدينة فاقا(*Vaga*) باجة حاليا التي كانت ملك لملوك نوميديا إلى جانب قافصة (*Capsa*) قفصة حاليا و أكواي ريجياي (*Aquae regiae*) تروزا حاليا و زاما ريجيا *(Zama regia)زاما حاليا* و بولا ريجيا(*Bulla Regia*) حمام دراجي حاليا إلى جانب مدن أخرى. فيبدوا هكذا أن المملكة النوميدية كانت تتسع إلى ما بعد شواطئ خليج سيرت[11](Syrthe) .

فضلنا الرجوع إلى الحدود الجغرافية لنوميديا في العصور السابقة للمسيحية لا سيام خلال المملكة و هذا لإظهار النشاط الثقافي في هذه المنطقة والذي كان مميزا و متسعا كما تبينه الآثار الخاصة لهذه المنطقة في هذه الفترة.

فحدودها كما سنرى تبدو خاصة مميزة تستلزم علينا مراجعات عديدة خاصة بعد توسيعها على حدود المناطق المجاورة لا سيام تونس.

---

[9] المرجع السابق، ص.205

[10] Toulotte Mg, Géographie de l'afrique chrétienne, Edition Typographie, Oberthu, Rennes, Paris 1894, p.1.

[11] Ibid., p.1-2.

فهكذا نجد أن حكم البروقنصل (Proconsul)مورس على قسم من أراضي نوميديا سميت بنوميديا البروقنصولية (Numidie proconsulaire). كما نجد أن حكم الليغاتوس (*Legatus*) الذي كان يقود الجيش الروماني قد اتسع على أراضي تابعة للبروقنصل.[12]

تراجعت حدود الممتلكات الرومانية في عهد الإمبراطور أغسطس (*Augustus*) و هذا حتى ضفاف نهر الأمبساقا (A*mpsaga*)واد الكبير حاليا. فكل الأراضي الواقعة غرب النهر احتفظت بإسم موريطانيا، أما الأراضي الواقعة شرق النهر فقد أخذت اسم نوميديا أو إفريقيا الجديدة (*Africa nova*) . هذا دون أن ننسى أن كل الأراضي الواقعة تحت حكم روما كانت تسمى بإفريقيا (*Africa*) و كان يخضع إلى تصرف البروقنصل[13] .

قسمت فيما بعد المقاطعة الإفريقية على حاكمين: البروقنصل و الليقاتس و منذ ذالك ظهرت نوميديتين: نوميديا البروقنصلية(Numidie proconsulaire) التي تعرف كذالك بنوميديا السفلى و نوميديا القنصولية(Numidie consulaire) المعروفة بنوميديا العليا[14].(خريطة 4)

ذكرت هاتين النوميديتين بشكل واضح في الوثائق الكنيسية [15]، فنوميديا التابعة لليقاتوس و فيما بعد للحاكم القنصلي سميت بعدة أسماء:**نوميديا سيرتا**(Numidie de Cirta)**نوميديا السيرتية**(Numidie cirtéenne) أو **نوميديا العسكرية**(Numidie militaire)و **نوميديا الحدودية** (Numidie des frontières) [16].

كما نجد في الكتابات الأثرية الإشارة إلى الليقاتوس في كل من تيفست (*Theveste*) تبسة حاليا و ماسكولا *(Mascula)* خنشلة حاليا وتاموقادي (*Thamugadi*) تيمقاد حاليا و مينة *(Ména)* منعة حاليا في لأوراس و أد ماجوراس (*Ad majores*)هنشير بسرياني حاليا ولمبايزيس *(lambaesis) لمباز حاليا* و فيريكوندى(*Verecunda*) مركونة حاليا و كازايي ***casae*** *المعذر أو عين القصر حاليا* و مادوروس(*Madaurus*)مداورش حاليا و

---

[12] Op.Cit., p.2.

*كان البروقنصل يحكم أراضي إفريقيا Africa و نوميديا التي أضيفت فيما بعد إلى الإمبراطورية الرومانية./ Toulotte...p.2

[13]Ibid., p.6.

[14] Ibid.,p.6.

[15] أنظر Œuvres de saint Augustin, 46B, lettre 1*-29*, bibliothèque augustinienne, Edit. Etudes augustiniennes, paris , 1989/ Dapper Olfert, description de l’afrique, edit Wolfang, Amsterdam, MDCLXXXVI et Chastagnol A. L’Italie et l’afrique au bas empire, Edit. PUF, 1987.

[16]Toulotte, op.Cit., p.6.

ديانا *(Diana)* *زانا حاليا* و أرساكال(*Arsacal*)المنيعة حاليا و ماستار*(Mastar)* و سيرتا *(Cirta)* قسنطينة حاليا و ميلاف(*Mileve*) ميلة حاليا و كويكول (*cuicul*) جميلة حاليا و ألقارا(*Algara*) و كستلوم ديميدي *(Castellum Dimidi)* مسعد حالي و زاراي (*Zarai*) زرايا حالياو ماكونادس (*Maconnades*) ينقا حالي و تيبيليس(*Thibilis*) سلاوى عنونة حاليا و روسيكاد *(Rusicade)سكيكدة حاليا*[17].

أما الكتابات التي تشير إلى البروقنصل فلا يتعدى وجودها بعد ثاقورة (*Thagura*) ثاورة حاليا و كالاما (*Calama*) قالمة حاليا و ناتابوتس (*Nattabutes*) التي لا نعرف شيء عن موقعها الحالي[18].

رغم هذا، فإذا كانت هذه الكتابات تحدد حكم الإدارية أي الليقاتوس و البروقنصل فلا ينبغي أن ننسى أن مقاطعة الليقاتوس بحكم مسؤولية حاكمها (ليقاتوس) كانت تتعدى حدودها إلى أبواب قرطاجة.

1- 4- نوميديا الكنيسية:

أما بالنسبة للإقليم نوميديا الكنيسية (Numidie ecclésiastique) فهي تضم كل من نوميديا القنصلية و نوميديا البروقنصلية[19] (خريطة 5).
يضيف تولوت أن القديس أغسطس كان يتعامل في ظل أعماله الأسقفية مع كل من بروقنصل قرطاجة و حاكم مدينة سيرتا[20].

دائما في إطار الكنيسة يبدو أن المقاطعة الكنيسية لن تعرف تغيرات ابتداء من نهاية القرن الثالث؛ فحدودها الغربية بقيت على حالها أما في الشرق فهي نسبيا نفس الحدود المتواجدة حاليا بين تونس و الجزائر. أما حاكمها فمقره في مدينة سيرتا و هو بمرتبة قنصل احتفظ بهذا اللقب حتى قبول الوندال بقيادة جنسيريك (Genseric) في 429م.

---

[17] Op.Cit., p.6.
[18] Ibid., p.6.
[19] Ibid., p.7.
[20] Ibid, p.7.

فبهذا المنوال يشير قانون تيبودوس (Code Théodosien II, I, 29)و الوثائق الكنيسية المعروفة بإسم مانسي(MansiII) إلى نوميديا البروقنصولية(Numidie proconsulaire) و كذا نوميديا السفلى [21] (Numidie inférieure) التي كانت تحتوي على مدينة كالاما(*Calama*) [22].

أما القديس أوغطس في رسالته إلى الفرس السليبين (Perses céliciens)فهو يذكر الدوناتيين المقيمين بالكامبوس هيبونانسيس(*Campus Hypponensis*) [23].

فهو يقول ما يلي:

Hipponensis Regiorum et ei vicinas partes confines numidiae(Ep ;LXXXII)

بمعنى: توجد الحدود النوميدية بمنطقة هيبون و الأجزاء المجاورة.

ويتؤكد ذلك في قطعة من نصب تذكاري عثر عليه بمنطقة قسنطينة و مؤرخ إلى فترة الإمبراطور ديوكليسيانس (884-305م) حيث يشار فيه إلى شخصية فالريانس أنطونينيس (*Valerianus Antoninus*) بصفته برفكتسموس برايساس (*perfectissimus praeses*)على كل من مقاطعة النوميديين و الموريطانيين [24]،كما تأكده الكتابة التالية:

Vir perfectissimus praeses provinciae Numidiarum et Mauretiniarum (corpus,n.7067)

بمعنى: الحاكم الأمثل للمقاطعة النوميدية و الموريطانية.

---

[21] MANSI J.D., Documenta catholica omnia, Sacrorum Nova Ampilissima, Coll-Vol.II, 1692-1769,p.433,436,in. http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/200_Mansi/1692-1769,_Mansi_JD,_Sacrorum_Conciliorum_Nova_Amplissima_Collectio_Vol_002,_LT.pdf

[22] TOULOTTE , Op.cit., p7-8.

[23] Ibid., p.9.
أنظر في هذا الموضوع Abbé Fleury , Histoire ecclésiastique depuis 395 à 429, T.5, Paris, DCCXX,p.597

[24] Ibid.,p.14.

يضيف تولوت أن إلى جانب مقاطعة نوميديا هناك مقاطعات نوميدية أخرى داخل البروقنصولية التي نجد فيها ما يسمى بالسيلنسيس (*cellenses*)و الجانس(الشعب) نوميداروم(*Gens Numidarum*) الذي أعطى اسمه إلى مقر أسقفي في هذه المقاطعة[25].

تؤكد هذا أعمال الباحث شستانيول (Chastagnol) و قزيل (Gsell) حيث تذكر فيها أنه في سنة 251 ظهر منصب كوراتور كونسوليس(*Curator consulis*) في منطقة نوميديا أي حاكم كل من نوميديا القنصولية و نوميديا البروقنصولية في عهد الإمبراطور ديوكليسيانس[26](*Diocletianus*) .

و في عهد الإمبراطور قسطنطينوس *(Constantinus)* تغير مقر المقاطعة النوميدية حيث أصبحت مدينة سيرتا المقر الجديد لمقاطعة نوميديا الموحدة كما تؤكده الكتابات اللاتينية التي تؤرخ ما بين 313 و315م[27]. كما نلاحظ فيها أن كلمة نوميديا تظهر في المفرد عكس ما هو بالنسبة لكلمة موريطانيا التي تظهر في الجمع فهذا ما يدل على أن انتصار الإمبراطور قسطنطينس لم يغير الأوضاع الحدودية للمقاطعة التي بقت مجمعة تحت حكم برايسيس برفاكتسيمي[28]. و بقي الوضع على حاله خلال القرن الرابع و بداية القرن الخامس أما بعد 429م، فليس لدينا معلومات عن الوضعية الجديدة للمقاطعة، ما عدى توسعها نحو الجنوب ابتداء من جبال النمامشة في الضفة الشرقية لشط الحضنة، التي كانت تضم الهضاب القسنطينية. و يضيف الباحث تليلي محمد الذي درس حدود نوميديا في رسالة دكتوراه، أن منطقة قسنطينة آنذاك كانت تضم كل من الحدود الجنوبية و الشرقية لنوميديا[29].

يمكن تدعيم هذه الفكرة أي الحدود التوسعية لمقاطعة نوميديا بما جاء في كتابات تذكارية ورد فيها لفظ ليقاتوس نوميدياي (*Legatus numidae*)أي ممثل روما المكلف بإدارة منطقة

[25]TOULOTTE, Op.Cit. p.15,23; A. Berthier, Du mot de Numidia accolé aux noms antiques de Constantine, Antiquités Africaines, 3, 1969, pp.55-67 ; LESCHI L., Etudes d'epigraphie, d'archéologie et d'histoire africaine, p.162.

[26] I.L.Alg.,II ;581-586,C.I.L., VIII,18905(Announa),2241(Khenchla).

[27] BERTHIER A., Du mot de numidia accolé aux noms antique de constantine, Antiquté africaine,3,1969,pp.55-67.

[28] Tlili Mohamed, Etendue et limites de la Numidie archaïque, Thése de doctorat en histoire, Besançon, Université de Franche compté, 2008, p.60.

[29]Ibid., p.60.

نوميديا و هي وضيفة ظهرت منذ القرن الثالث ميلادي[30] في كل شرق الجزائر[31]، أي في كلامة(*Calama*) (قالمة) و تبربوسيس(*Thabarbusis*)(عين مشمة)[32]و تاقورنسيس[33] (*Thaguransis*)(تاقورة) و توبرسكو (*Tubursicu*)(خميسة) و مادورس (*Madauros*) (مداورش) و تيفاست (*Thevest*)(تبسة)و في منطقة غرب تونس: غار الدماء[34]، بولا ريجيا[35] (*Bulla Regia*)و هربوس (*Haribus*) (قلالة)[36] و تيرنبانتنا(*Tibirentina*)، دوقا(*Thuga*)، مديدي (*Medidi*) (هنشير مداد)قرب مقطار[37].

أما الباحث ألبرتيني فيذكر لفظ نوميديا المجلس (Numidie du sénat) التي هي عبارة عن أسقفية (Diocèse)البرقنصلية و عاصمتها مدينة هيبون، تقابلها نوميديا الإمبراطور (Numidie de l'empereur) و عاصمتها مدينة لمباز[38]. و هي نوميديا العسكرية التي يذكرها بدوره الباحث ج. ديسانج (J.Desanges) التي تجاورها في الجهة الشرقية نوميديا البرقنصلية التابعة لقرطاجة في عهد ديوكليسيانس (284-305م) حيث شملت منطقة قسنطينة و جزء من تونس الشرقية[39]، و أصبحت أغنى المقاطعات الإفريقية من حيث المعالم الأثرية[40] (خريطة 6).

---

[30] C.I.L.,VIII,11338 ;I.L.Alg, I,2035

[31] TLILI M., op.cit., p.61

[32] CADOTTE Alain, La romanisation des dieux : l'interpretatio romana en afrique sous le haut empire, Edit. Brill, boston, 2007, p.614,n°=3.61. :التسمية الاتينية حسب

[33] BRUZENS de la Martiniére, Le grand dictionnaire géographique, historique et critique,T.6,T.Z, Edit.Libraires associés, Paris,MDCCLXIII, p.761 التسمية الاتينية حسب

[34] قرب مدينة تبرنقا (Thuburnica) القلعة حاليا

[35] نفس التسمية حاليا و حمام دراجي سابقا

[36] قرب مدينة جربة

[37] TLILI M., op.cit., p.61; Gsell St., Inscriptions latines d'Algérie,p.10.

[38] ALBERTNI E., Un nouveau document sur la numidie d'Hippone, Bull de l'Académie d'Hippone, n°37, 1935, p.28.

[39] DESANGES J., Aperçu sur les sources classiques relatives à la numidie méridionale, in Aouras, 3, 2006, p.53-63.

[40] BALLU(A), Les ruines de Timgad (Antique Thamugadi), Paris, 1897, p.6 ;MESNAGES J., L'Afrique chrétienne : Evêchés et ruines antiques, Edit. Ernest Leroux, Paris , 1912,p..254-455.

2-الإطار التاريخي

2-1.الأوضاع الدينية في مقاطعة نوميديا في الفترة الرومانية(المكتسبات الدينية الأولى):

منذ العصور الغابرة أظهر أهالي إفريقيا الشمالية، اهتماماً في الأمور الدينية العميقة وصعبة الإدراك. وبالطبع، فإن هناك شيئاً عالمياً عاماً، تشترك فيه الطبوع البشرية، ألا وهو الرغبة في الوصول إلى حل ألغاز هذا الكون، وأسراره غير المرئية.

يبدو أنه ليس سهلا الاستجلاء بوضوح حقيقة الديانات الوثنية في بلاد المغرب القديم، و ذالك للأمرين هامين: أّولهما أن المصادر المتعلقة بأصول هذه المعتقدات و حقيقتها نادرة و متناقضة. و ثانهما أن بلاد المغرب قد تعرضت لتنوع و تمازج في المعتقدات بصورة يصعب معها الوقوف على حقيقة تلك الديانات كما كانت بالفعل قبل انتشار المسيحية[41].

يذكر لنا الباحث قزال (Gsell St.) أن أقدم النصوص التي تروي لنا أخبارا عن اللوبيين القدامى هي نصوص هيرودوت التي تذكرهم يعبدون الشمس و القمر، و يقدمون لها القرابين[42].

أما الوثائق الأثرية فهي تؤيد ما ذكره هيرودوت، حيث تمّ العثور على بعض الأنصاب النذرية؛ كصورة كبش و بين قرنيه قرص الشمس؛ علما أن الكبش رمز الإله المصري أمون رع . و هذا ما يبين أن اللوبيين القدامى كانوا يعبدون آلهة مصرية انتقلت إليهم عن طريق الصحراء الغربية المصرية عبر واحة أمون[43]. في نفس المنوال يذكر لنا هيرودوت الإلهة الإغريقية أثينا(*Athena*) التي كان يعبدها بعض القبائل اللوبية[44]. إلى جانب هذا تأثر اللوبيين بالديانات المشرقية لا سيام الكنعانية و كان هذا التأثير قد وصل إلى درجة أنهم تسموا بأسماء دينية منسوبة إلى آلهة و منها مستنبعل[45](*Mastenabaal*) .

---

[41] محمد اليشير شنيتي، نوميديا....، ص305

[42] GSELL St., Hérodote, textes relatifs à l'histoire ancienne de l'Afr.,p.185

[43]محمد اليشير شنيتي ، المرجع السابق، ص306

[44] GSELL St., op.cit, p.p.188-191

[45]محمد اليشير شنيتي، المرجع السابق، ص306

أما بالنسبة للديانة الفينيقية فكانت بدورها مزيج من المعتقدات الشرقية ما يماثل الإغريقية و الرومانية؛ فكانت بذلك نافذة على التأثر بهذه الديانات المختلفة من طرف اللوبيين القدماء[46].

و يجدر الذكر بأن الديانة الشرقية الوثنية، جسدت ظاهرة ميل اللوبيين إلى التعلق بأسماء و عبادة الأجرام الكونية التي كانت معروفة عندهم. و في هذا المنوال، يضيف الدكتور م.ب.شنيتي أنه "يصح تفسير تغلغل الديانة الفينيقية في أواسط الأهالي بكونها استجابت إلى هذه النزعة بينما عجزت الديانة الوثنية الرومانية، التي أتاحت لها المؤسسة الاستعمارية فرص النجاح، عن التغلغل في أعماق معتنقيها من الأهالي الذين اندمجوا في المجتمع الروماني"[47].

في ظل ندرة الوثائق، التي تعرفنا عن مدى انتشار هذه الديانة الوثنية الشرقية في المغرب القديم لتغلغلها في الديانة المحلية التي ما زالت قضية غامضة، تستحق الدراسة و البحث أكثر من طرف المختصين. غير أنه يمكن القول بأن مناطق الحضارة الكنعانية كانت أيضا مجالا لانتشار الديانة الشرقية التي غزتها المعتقدات الرومانية ، و تمكن الإله ساتورنوس(*Saturnus*)، من التغلغل أكثر من غيره بحيث عوض بعل حمون تدريجيا و احتل مكانته في أواسط الأهالي المتأثرين بالحضارة الرومانية[48].

و تبين الأنصاب النذرية و الجنائزية، تمسك الأهالي ببعض الآلهة البونية باستعمال رموز خاصة بها، مثل الهلال و المثلث و رموز تانيت. كما تواصلت عبادة ساتورنوس حتى القرن الرابع ميلادي، و لم تتمكن الديانة المسيحية من اقتلاع جذوره من نفوس أتباعه[49].

فرغم الجهود التي بدلتها روما من أجل نشر ديانتها الرسمية، فهي لم تتمكن من التغلغل في نفوس الأهالي، الذين تمسكوا بمعتقداتهم و معبداتهم الأصلية[50] التي قال عنها م. لوقلي

---

[46] المرجع السابق ، ص 306

[47] نفس المرجع ص.307

[48]FEVRIER P.A., Le rite de substitution dans les textes de N'gaous, Journal asiatique, 1962, pp.1-10; TOUTAIN J., De Saturni dei in Africa romana, Edit. Luterae Prisorum Fratres, Berlin , 1894, p.60-62.

[49] FEVRIER P.A. Religion et domination dans l'Afrique romaine, Dialogue d'histoire ancienne, 1976, 2, pp.320-321.

[50] محمد اليشير شنيتي، المرجع السابق،ص.314-317

(M. Leglay) أنها معبودات "وطنية" قد تعتبر إحدى مظاهر المقاومة المعنوية الصامتة ضد الرومان[51].

تمحورت هذه المعتقدات المختلفة فيما يبدو، حول فكرة كانت الديانة الفينيقية قد بلورتها، و هي إيمان الناس بإله واحد أكبر من غيره و الذي كان يرمز له كل من بعل حمون القرطاجي و ساتورنوس الروماني الإفريقي[52]. كما يرى بعض المؤرخين أنه كان لهذا التمحور العقائدي دور في تسهيل مهمة المبشرين بالمسيحية التي تقوم أساسا على فكرة التوحيد[53].

2-2. الأوضاع الدينية لمقاطعة نوميديا في القرون الأولى للمسيحية:

2-2-1.المسيحية في شمال إفريقيا :

رغم كل ما كتب حول المسيحية في شمال إفريقيا إلا أن بقي هناك غموض حول بداية انتشار المسيحية في إفريقيا عامة و شمال إفريقيا خاصة. كما أنه من الصعب تحديد مواقع و مراحل انتشارها بالتحديد في أيامها الأولى لا سيام أن معظم المصادر الكتابية لتلك الفترة هي مصادر مسيحية مثل كتاب المؤرخ ترتليانس (*Tertiluanus*) الذي تعرض لانتقادات لنقص الموضوعية في كتاباته[54]، بالإضافة إلى المصادر القرطاجية التي دمرت في معظمها.

---

[51]LEGLAY, Op.cit.p.481

[52] أنظر في هذا المزضوع :محمد البشير شنيتي ، المرجع السابق، ص.319،
BENABOU Marcel, resistance africaine à la romanisation, Edit. la Découverte, paris, 2005, pp.262,331-375 ; BENABOU M. Le syncrétisme religieux en Afrique romaine, Atti del congresso internazionael di Amalfi, 1986, pp.321-332

[53]LEGLAY, Op cit, p.487, Monceaux, op.cit,I,p.10.,Goddard Christophe J., Un principe de différenciation au Cœur des processus de romanisation et de christianisation, Quelques réflexions autours du culte de saturne en Afrique romaine, , in Le probléme de la christianisation du monde antique, Textes réunis par INGLEBERT, H., DESTEPHEN S.et DUMEZIL B.,Edit.Picard, Paris, 2010,pp.115-145.

[54]أنظر إنتقدات
JULIEN Ch.A., Histoire ancienne de l'afrique du nord, Edit. Payot, Paris, 1951, p.226;Langlois P. la théologie de Tertullien, Bibliothéque de l'école de Chartes, Vol 125, N°=2,pp.438-444 ; Davier F. Les écrits catholique de Tertullien, thése Doctorats, Université de franche Conté, 2009, pp.90,204.

حتى كلاّ من ترتليانس و سبريانس *(Cyprianus)* اللذان يعتبران من أقدم ممثلي إفريقي للكنيسة لم يقدموا توضيحات أكثر عن تاريخ قدوم المسيحية في بلاد شمال إفريقيا. فترتليانس مثلا يشير في كتابه (*Apologeticum*)[55] و[56](*Ad scapulam*)إلى الاضطهاد الذي عاشه سكان مدينة قيصرية شرشال دون توضيح طريقة دخول المسيحية إلى المنطقة.

و قد ترجع ندرة الوثائق حول حركة المسيحية في بلاد المغرب خلال القرن الأول و الثاني و إلى الظروف القاسية التي عرفها معتنقي المسيحية الأوائل بسبب الإضطهدات.

أما أقدم مخلفات كتابية أشارت إلى المسيحية في شمال إفريقيا، تتمثل في ناقشات و كتابات نذرية تعود لمنتصف القرن الثاني ميلادي. و هذا لا يمنع القول أنها دخلت قبل ذالك أي خلال القرن الأول ميلادي بالتحديد في المناطق الشبه صحراوية قبولا من مصر [57] إثر اضطهادهم من طرف الإمبراطور تريانس[58]. كذالك من خلال التجار اليهود الذين اعتنقوا المسيحية مبكرا و استقروا في شمال إفريقيا منذ القرن الأول[59] كما تدل عليه ناقشات عثر عليها شمال قرطاجة في موقع جبل الخاوي[60].

أمام هذا الغموض يأتي نص المؤرخ ابن خلدون (مستندا من مؤرخين مسيحيين)ببعض التوضيحات حول مبشري المسيح في إفريقيا الذين هم من الحواريين. جاء في النص" و عند علماء النصارى أن الذي بعث من الحواريين إلى روما بطرس و معه بولس من الأتباع و لم يكن حواريا، إلى السودان و الحبشة، متىّ العشّار وأندراوس، و إلى أرض بابل و الشرق توماس، و إلى أورشليم و هي بيت المقدس يوحنا، و إلى أرض العرب و الحجاز برتلوماوس، و إلى أرض برقة و البربر يشمعون القناني"[61].

[55] TERTULLIEN, Apol. XXIX,4 ; XX,1 ;XXXII,2 ;XXXII.
[56] TERTULLIEN, Ad scap.2.
[57] DECRET F., Le christianisme en Afrique du nord, Edit. le seuil, Rome, 1996 , p. 24.
[58] LEVIEILS Xavier, Contra Christianos, La critique sociale et religieuse du christianisme des origines au concile de Nicée 45-325, Edit, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2007, pp.117-118 ; AZIZA Claude,Tertullien et le judaisme, Edit. Les belles lettres, 1977,p.12.
[59] Aziza C. Tertullien et le judaïsme, op.cit.,p.12.
[60] LEVEILS X., op.cit.p.118, note 591., MONCEAUX P. Les colonies juives dans l’Afrique romaine, Cahier de Tunisie, T.18, 1970, p. 18. ; Corpus des Inscriptions latines, VIII, 1091- ss. ; Le BOHEC Y. Juifs et judaisants dans l’Afrique romaine, remarques onomastiques, Ant Af, T.17, 1981, pp.209-229.
[61] إبن خلدون، تاريخ العبر.مج.2.دار االكتاب اللبناني.1966.ص.294.

يظهر من خلال النص أنه حل ببلاد المغرب اثنان من الحواريين هما فلبس(Philipus) الذي نزل بالبروقنصولية، و القديس يشمعون(schim'on) القناني في ليبيا.كان لهما أتباع قاموا بدورهم بنشر الدعوة في أواسط الجماهير الريفية في الداخل[62]. و فيما يخص هذا الأخير يستلزم لنا أن نتساءل عن ما إذا كان أصح أن نفهم من هذه التسمية القديس سمعان القيرواني ليبي الأصل و هو أول قديس مسيحي إفريقي ذكر في كتاب مرقس 15/20-23.

و قد تتأكد هذه الفكرة في نصوص ترتليانس و لو قد نددها بعض المؤرخين الذين يتهمون ترتليانس بالمبالغة و من بينهم مونصو(Monceaux) الذي ركز على القول بأن المسيحية في إفريقيا تدين لليهود بدخولها المنطقة، و أنه انتشرت هنا بصورة عفوية و ليس على يد البعثات التبشيرية، التي كانت ترسلها كنيسة روما لتنصير سكان المقاطعة الرومانية[63]. و يضيف أنها مرت بثلاثة مراحل: الأولى مست المدن الساحلية الثانية في المدن الداخلية و في المرحلة الثالثة التي عاش فيها ترتليانس تغلغلت المسيحية في الأرياف[64].

و أقدم أسقف معروف من أساقفة قرطاجة اسمه أغريبنوس (*Agripinus*)، عاصر ترتليانس، و كان قد دعا لعقد أول مجمع لأساقفة البروقنصولية و نوميديا عام 229م[65].

تعتبر القرون الأولى هامة حيث توطدت فيها الكنيسة في بحر الأبيض المتوسط، وحددت موقفها من اليهودية والوثنية، وتبلورت أهم معالمها كعقيدة ومؤسسة. وكانت البشرى تتوجه أولا لليهود ثم انفتحت على الوثنيين كالقديس بطرس(*Petrus*) وكرنيليوس(*Cornelius*) والقديس بولس(*Paulus*) رسول الأمم الذي اهتدى للدين المسيحي في دمشق بعد أن كان مضطهدا، وأصبحت إنطاكية المركز الثاني بعد القدس لانتشار المسيحية[66]، وانطلق منها القديس بولس في رحلاته الثلاث إلى أسيا الصغرى واليونان. ووصل الإيمان مبكراً إلى العاصمة روما إذ يكتب القديس بولس رسالة إلى أهل روما[67]،

[62] MESNAGE, J.P., Le christianisme en afrique romaine, Alger, 1914,p.44.
[63] MONCEAUX J.P., Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne, depuis les origines jusqu'à l'afrique vandale, Edit. Leroux ,Paris, 1902 ,p.2-3.
[64] Ibid., p.3
[65]CYPRIANUS, epist,73,3 ; St . AUGUSTIN, De unice babtisme, 13,22 ; 323.عن شنيتي ...ص
[66] THOMAS CAMELO P., Antioche.Encyclopédie universialis,T. p. 251.
[67] ROBERT M. Géographie sacrée et historique de l'ancien et du nouveau testament, Edit. Durant, Paris,MDCCXLVII, T.1, Chap.VI, p.XXXVI.

وفيها استقر نهائياً الرسولان بطرس وبولس وقدما شهادة الدم دعماً لرسالتهما. ومن المراكز المسيحية الهامة الأخرى في القرون الثلاثة الأولى، مدينة الرها (شمال شرق سورية)، والإسكندرية (مصر)، وقرطاجة (شمال إفريقيا)، وليون (فرنسا). وانتشر المسيحيون في سائر أنحاء العالم الروماني، وأصبحوا في القرن الثالث يشكّلون نصف السكان في المناطق الشرقية، وظلّوا في الغرب أقلية منحصرة في المدن الكبرى. وقد تم انتشار المسيحية بدون تدخل الدولة التي كانت بعكس ذلك تقاوم الديانة الجديدة وتضطهدها.

2 -2-2-أول مظاهر للكنيسة الإفريقية:

يضيف ترتوليانس أنه ظهر في كنيسة قرطاجة في نهاية القرن الثاني ميلادي نوع من التنظيم الإكليزياستي (Ecclésiastique) على شكل مجموعتين:

مجموعة رجال الدين المثقفين(*Clericus*) و كانت تضم هذه المجموعة كل من أسقف (*Episcopus*)و معه لجنة من مجلس الشيوخ (*Senatus*)و المسمين بالبراسبيتري (*Presbyteri)* و **مجموعة من نوابه الدياكوني***(Diaconi)* و هم مسئولين عن كل الأدوات المتعلقة بالطقوس و أخيرا القراء و هم مسئولين عن الكتب المقدسة[68].

اعتمدت الطقوس الدينية على الحفلات و بعض الطقوس الفردية أو الجماعية. فكان المسيحيون يجتمعون للاحتفال بحفل الوليمة(Agapes)و هو عبارة عن طعام جماعي مرفق بصلوات كما كانت تقام الصلاة خمسة مرات في اليوم متجهين نحو المشرق أما حفل التعميد (Baptême) فكان يحتفل به ليلة عيد الفصح و كان يترأسه القصيص[69].

فيشهد بذالك أن ترتلياس هو أول من كتب عن المسيحية باللغة اللاتينية من خلال مؤلفات و أبحاث دينية عديدة تعتبر لحد يومنا هذا أول مدونات مرجعية مسيحية. تشير المراجع إلى حوالي 1000 كلمة لاتينية مسيحية، دونها من أجل إبلاغ المجتمع الإفريقي[70]. أما سبريانس (*cyprianus*) إفريقي الأصل كذالك، فقد استعمل إنجيل لاتيني كتب في إفريقيا شمال

[68] LASSERE J., La christianisation de l'Afrique, in.Pallas,68, 205, p.314.
[69] Ibid. p.314.
[70] TESSIER H. Les racines africaines du christianisme latin, 30 jours dans l'église et dans le monde,N°=3, 2004,sp in.http://www.30giorni.it/articoli_id_3535_l4.htm.

إفريقيا[71] نفس الشيء بالنسبة للكتانس (Lactance) الذي درس الإنجيل باللاتينية في نيكوميديا(Nicomédie) و أسيا الصغرى أين أسس الإمبراطور ديوكليسيانس (*Diocletianus*) عاصمته وسط إشعاع ثقافي إغريقي[72].

2-2-3- تحرير الكنيسة:

إبتداءا من القرن الثاني نالت الكنيسة الحرية حيث اعترف بها رسمياً الإمبراطور قسطنطينس(مرسوم ميلانو 313) فابتدءا من هذا التاريخ أصبحت الاجتماعات (التي كانت تجرى بداخل الديماس)تقام في بيت الأسقف أو في منزل أحد الأتقياء الذي كان يطلق عليه المؤرخ ترتليانس اسم إكليزيا (*Eclesia*) أي الجماعة[73]. و فيما بعد، أخذ معنى المكان الذي كان يجتمع فيه الأتقياء. كما أنه يذكر أن كل سكان مدينة قرطاجة لا سيام الوثنيون كانوا يعرفون مكان انعقاد هذه التجمعات[74].

و بعد الإعلان عن المصالحة التي تعرف بسلام الكنيسة (*PAX ECCLESIA*) و التي أعطت حرية الممارسة للمسيحيين، اندحرت أمامها الوثنية وأصبحت الدين الرسمي للإمبراطورية[75].

وقامت الكنائس الفخمة بهمة الدولة مثل: كنيسة القيامة في القدس و كنيسة القديس سمعان العمودي قرب حلب و كنيسة آيا صوفيا في القسطنطينية. فانتظمت الكنيسة وتشكلت رسميا البطريركية (Patriarcat) والطقوس الدينية الكبرى(Liturgies)، وأخذ المجتمع المدني وجها مسيحيا.

2-2-4- المبشرين الأوائل و المسيحية الإفريقية:

أما عن أول المبشرين فلا نعرف لحد الآن، شيء عنهم و لا حتى تاريخ تبشيرهم(Apostolat). لكن القديس أغسطس يؤكد رغم ذالك في كتابه(Lettre

---

[71] LASSERE, Op.Cit., p.315.
[72] BOGAERT P.M, La bible latine des origines au moyen-âge, in Rev.Théologique du Louvain, 19, 1988, p.137.
[73] Tertullien, le voile des viérges,13.
[74] LASSERE , Op.Cit., p.314.
[75] أنظر في هذا الموضوع مقال : MONCEAUX P., Note sur une découverte de JEGOT M., dans la basilique de Sidi Rached, in Comptes rendus de l’académie des inscriptions et belles lettres, 1914, vol58,8, pp.124-126.

(XLIII,7 [76]عن الصورة التبشيرية للكنيسة المسيحية الإفريقية مستندا بالعادات الفكرية المتواجدة في ذالك الوقت. و تذكر بعض المصادر الإفريقية زيارة القديس بطرس(Snt Pierre)لإفريقيا، و استقرار كريسانس(Crescens) [77] بمدينة قرطاجة[78]، و زيارة القديس ماركوس(Snt Marc)و شمعون السيريني (Simon le cyrénéen) و غيره إلى نفس المدينة[79].

بعد المطالعة، يبدو أن المصادر اتفقت على تحديد ظهور المسيحيين الأوائل قبل عام 180م. و أول المصادر التي تمكننا من إحاطة المسيحية في إفريقيا هي أعمال الشهداء السيليتيين (Actes des martyres scillitains)التي توضح لنا أن عدد من لأتقياء المسيحيين في مدينة سيليوم (*Scillium*)بتونس تحدوا بشجدة للحكم الإمبراطوري الوثني.و يعتبر ترتوليانس من أهم المؤرخين الذين كتبوا عن هذه الفترة[80].

أما لدى الكتاب المعاصرين فقد بينت أبحاثهم أن الديانة المسيحية ظهرت بشكل رسمي في شمال إفريقيا في نهاية القرن الثاني ميلادي، كما ذكر لدى المؤرخ لاسير(M.J.Lassère)[81] الذي يذكر أنه بلغ عدد الأسقفة سبعين(70) أسقف، اجتمعوا في مجمع تحت رعاية الأسقف أغريبنوس (*Agrippinus*) بقرطاجة[82]. و بعد تثبيتها على السواحل الإفريقية عرفت إقبال كبير وانتشرت الديانة الجديدة في المناطق الداخلية و كان أول الشهداء في مدينة مداورش و هم ميجين (*Miggin*) و نامفامو (*Namphamo*) [83] (صورة 1).

---

[76] كتب أغسطس هذه الرسالة للأحد سكان مدينة توبورسي المعروفة بكالاما (Tubursi/calama) قرب مادور/ مداورش ويذكر فيها كذالك مدينة تيجيس الواقعة جنوب قسنطينة في طريق المؤدي إلى تيفاست(Thevest) تبسة الحالية. و تكمن أهمية هذه الرسالة في تنديد القديس للانفصال الدوناتي في المنطقة.

[77]يعتبر كريسانس أول أسقف بإفريقيا

[78] D'AVEZAC M., ANOSKI Y., LACROIX L., DUREAU de la malle, Afrique, esquisse générale d e l'Afrique et de l'Afrique ancienne, Edit. Firmin Didot, Paris, MDCCCXLIV, p.57.

[79]LASSERE J.M, op.cit., p.311.

[80]ولد في حوالي 160م و اسمه الكامل *Q.Septimius Florens tertullianus* إبن نائب البروقنصل و هو مواطن من قرطاجة.

[81]LASSERE, Op.cit.311

[82] Ibid,p.311

[83] Ibid., p.311

أما عن العلاقات القديمة ما بين شعوب المشرق و الإغريق بالذات فيبدو أنها علاقات قديمة و يظهر ذلك خاصة في ميدان اللغة الإغريقية التي لعبت دورا هاما في الكنيسة الإفريقية حتى القرن الثاني الميلادي كما هو واضح في كتابات ترتليانس[84].

نضيف إلى ذلك العادات الطقوسية الأسيوية التي لعبت هي كذالك دورا هاما في الطقوس و الشعائر الدينية المسيحية و على سبيل المثال الاحتفال بيوم الأربعاء و يوم الجمعة[85].

و من بين هذه الشعوب المشرقية نذكر السوريين اللذين قدموا شمال إفريقيا بعدد كبير كعسكريين أو تجار في المناطق الساحلية جالبين معهم بعض الطقوس و المعتقدات السريانية(Syrianique)[86] إلى جانب الأشكال الفنية[87].

كما نذكر كذلك الدور الذي لعبته بعض المجموعات الهامة من اليهوديين المستقرين على ضفاف الموانئ حيث كان تأثيرهم كبير لدى المسيحيين كما كان الحال في المشرق و إيطاليا حتى كاد يقال أن الديانة الجديدة أي المسيحية قد بشرت في المعابد اليهودية إلى غاية انفصال هاتين الديانتين أو بالأخص المجتمعين المسيحي و اليهودي نظرا للخلافات الدينية، خاصة أن المجتمع الرومانو-إفريقي الوثني كان أكثر تقبل لهذه الديانة الجديدة. و ازداد الصراع ما بين اليهود و المسيحيين لدرجة وقوع معركة قاسية في عهد ترتليانس و التي أشار إليها في كتابه[88].

رغم هذا فهو من المؤكد أن المسيحية الإفريقية كما يسميها الكثير هي ذات أصل روماني رغم التأثيرات المشرقية المذكورة سابقا و كما سيشار إليه فيما بعد. وأصبحت اللغة اللاتينية اللغة الرسمية للديانة الجديدة إلى جانب بعض التشابهات بين كل من الديانة المسيحية و الرومانية؛ دليل على ذالك القرار الذي أخذه البابا إينوسانت الأول(*Innocent I*) و الذي يذكر أن تبشير المسيحية بقرطاجة سيكون من طرف مبشرين رومانيين[89].

[84] Op.cit., p.311.
[85] Ibid., p.311.
[86]السريانية: أي متعلقة بشعوب منطقة العراق و سوريا
[87] Ibid, p.311.
[88] Ibid. p.312; Tert. Adverususluadaeos I.
[89] Ibid., p.312.

فيمكن إذا أن نلخص أن الديانة المسيحية انتشرت في حوالي القرن الأول و الثاني ميلادي في ظروف ملائمة كتواجد مجموعات يهودية في المدن الساحلية و معتقدات محلية ملائمة كعبادة ساتورنس التي مهدت إلى فكرة الوحدانية [90]. أو ما يسمى الوحدانية المفضلة (Monothéisme préférentiel) و قد نتساءل في هذا المنوال عن مسؤوليته في ظهور الإنفصال الدوناتي[91].

انتشرت بهذه الصورة المسيحية، و توسعت حتى الأراضي الداخلية بسرعة حتى أنها وصلت إلى بعض المجتمعات الإفريقية التي لن تشهد الرومنة كما يقول ترتوليانس في كتابه أو رسالته ضذ اليهود :

(…jam getulurum varidales et maurorum multi fines…in : quibus omnibus Locis christi nomen qui jam venit, regnat) *VIIAdversus Iudaeos*

بمعنى: "الآن اسم المسيح يعم كل الأماكن و عند الجاتول و الموريين".

و مما لا شك فيه، أن المسيحية انتشرت على أيدي الرسل انطلاقا من فلسطين و سوريا و عمت العالم لا سيام بعد مرسوم ميلانو عام 313م الذي اعترف بشرعية الكنيسة. أما في شمال إفريقيا، نشئت المسيحية الغربية اللاتينية في منتصف القرن الثاني ميلادي مع تشكيل وظهور طوائف مسيحية عديدة و نشيطة. و رغم المعلومات القليلة عن بدايتها في المنطق فهو مؤكد أنها أخذت مباشرة صورة البدعة الدوناتية (Hérésie donatiste)[92] سرعان ما تحولت إلى صراع ديني سياسي أدى بالطرف الدوناتي الرغبة من الانفصال عن باقي الإمبراطورية متبوعين بالقبائل المورية التي أرادت بدورها الاستقلال[93]. تواصلت النزاعات فيما بعد قدوم جنسيريك (455م)الذي حارب بدوره الكاتوليك[94].

---

[90] LEGLAY M. , Saturne africain……, p181; LEVIEILS X. Op.cit, p.321 ; CADOTTE Alain, La romanisation des dieux : l'interpretatio romana an Afrique du nord sous le haut empire, Edit. Brill, 2007, p.425-426.

[91] FOUCHER L., « Marcel Leglay ,Saturne africain » , compte rendu, revue belge de philologie et d'histoire, 1967, vol.45, 2, p.520.

[92] LEPELLAY C., L'empire romain et le christianisme, Edit. Flammarion, 1969, p.32 ;SAUMAGNE C., La crise de l'autorité en Afrique du début du IV éme S., Observations relatives à quelques monnaies frappées à Carthage entre 305-312 ap.J.-C, Revue tunisienne, 1921, pp.133-142.

[93] حاجي يسين، البزيليكات المسيحية في مقاطعة نوميديا، دراسة اثرية تنميطية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر،2008-2009، ص.31 عن: BALLU A. Les ruines de Timgad, 1897,pp.36-37,42.

[94] DE VITA Victor, Histoire de la persécution de la province d'afrique, traduit par Lancel S. Paris 2002, ,pp. 1-14., MARROU H.I. et DANIELLOU J., Nouvelle histoire de l'église, dés origines à saint Grégoire le grand,603, Edit. Du Seuil, Paris, 1963, p.466-467.

فلم تشهد المنطقة هدنة ما بين الرفين المسيحيين حتى مجيء الاحتلال البيزنطي على يد جستنيانس استنجادا للكاتوليك [95] . و دام الصراع طويلا حتى عهد موريكيوس *(Mauricius)* الذي تشط في إنشاء هدنة ما بين الكاتوليك و الدوناتيين استغلها هؤلاء في ربح ثقة عدد كبير من الكاتوليك و جعلوهم يتبعون طقوسهم بتعميدم وفق الطقس الدوناتي[96]. سرعان ما تدهورت الأوضاع الإقتصادية و الإجتماعية بما فيها السياسية للكنيسة إثر تشنجات الدوناتيين فأضطر قسطنطينس الثالث *(Constantinus III)*إبن الإمبراطور هرقليوس (*Heraclius*) نفي جميع الهرطقة إلى خارج أراضي الإمبراطورية[97]. عادت الاضطرابات مرة أخرى بعد موته في 641م فدخلت إفريقية في صراع أخر بسبب وقوف الأرتثودكسية (Orthodoxie) في وجه الهرطقة الجديدة" المونوليتية" فأصدر الإمبراطور مذهب جديد و هي الإكتيزيس(Ecthesis) [98]أي البحث عن الإيمان بغرض توحيد المذاهب المسيحية تحت شعار الطبيعة الإلهية الواحدة للمسيح[99]. لكن للسف كانت المحاولة دون جذوة بل تواصلت النزاعات و التيارات المتنافسة تمثلت في صور و أدلة أثرية هنا و هناك على أراضي شمال إفريقيا بالخصوص التي أثرت دون شك على الضفة الغربية للبحر المتوسط ببصمات فكرية محلية.

هذا ومن جهة أخرى لا بد أن نذكر أن المراجع تأكد في نفس الوقت أن المسيحية الإفريقية مع كل ما بذلته من تغيرات فكرية كانت أم سياسية على منطقة البحر المتوسط فهي في نفس الوقت أخذت أصولها من تاريخ مزدوج. في المقام الأول من روما التي جلبت معها مختلف التغيرات السياسية و الاقتصادية و الدينية، أثرت بها على المقاطعات المستعمرة. و في المقام الثاني من التأثيرات الشرقية التي صبت عليها منذ القدم كفينيقيا و مصر و بلاد الرافدين[100] .

---

[95] DIEHL C. L'Afrique byzantine, histoire de la domination byzantine en Afrique, Edit. Ernest Leroux , Paris 1896, p.409.
[96] Ibid, p.508.

[97]يسين حاجي، المرجع السابق، ص.45

[98]الإكتسيسEcthesis : رمز الإيمان، وضعه الإمبراطور هؤقليوس في 638 يجمع حوله كل من الشعوب الأرامية و المصرية و السورية.

[99]يسين حاجي المرجع السابق، ص.46 عن Diehl L'afrique byzantine.....p.547

[100] DECRET F. ,Le christianisme en Afrique du Nord , editLe Seuil, Rome,1996, p. 62.

و على هذا المنوال نشئت المسيحية في منطقة واقعة تحت حكم روماني لم تتقبله القبائل المحلية التي ثارت عدة مرات ضد الحكم الروماني. لكن هذا لم يمنع أن تكون هذه المسيحية مميزة عن غيرها في العالم الروماني حيث حظيت بإقبال شديد من طرف الأهالي الذين وجدوا في تعاليم المسيحية بغيتهم الروحية و طموحهم الاجتماعي، اللذين لم توفرهما الديانة الرومانية الرسمية و لا المعتقدات الفلسفية الميتافيزيقية الهيلينستية التي عجزت عن تحقيق الوئام الاجتماعي[101].

2-2-5- نجاح توسع المسيحية في إفريقيا:

بلغ انتشار الديانة المسيحية في شمال إفريقيا صورة مدهشة سواء من ناحية التوسع أو من ناحية الشخصيات البارزة التي سجلت نفسها في التاريخ و بالخصوص القديس أوقستيانس الذي تجاوزت شهرته القطر الإفريقي و العالم القديم. كما أثرت فلسفته مفكري العصور الوسطى و العصر الحالي لدى مكري فلسفة الينسينية(Jansénisme)[102] و قد يفسر البعض أن من بين أسباب شهرة هذا الانتشار هو الإيمان بفكرة واجب الوجود لدى الشعوب المشرقية و المتعامل بها عند كل من البونيين و المحليين[103].

أثر ترتليانس بأفكاره و تداخلاته مجرى المسيحية الإفريقية خاصة و أن فترة المؤرخ و المفكر ترتليانس تعتبر فترة شباب الكنيسة الإفريقية التي تدخل التاريخ باستشهاد العديد من الأتقياء و تعود أقدم الإضطهدات إلى عام 180م أي ثلاثة سنوات بعد اضطهادات مدينة ليون (Lyon)بفرنسا و خلافا عن هذه الأخيرة فهذه الإضطهدات مست خاصة المجتمع الريفي. هذا ما يؤدي بنا إلى التساؤل عن صعوبة و مدى تقبل المجتمع الإفريقي لهذه الديانة الجديدة. و ذهب البعض في التعجب لهذه الظاهرة بحجة أن الذهنية الإفريقية معروفة بتقبلها

---

101 شنيتي ،محمد البشير، المرجع السابق، ص.323

101الينسينية : حركة دينية وسياسية، نشأت في قرن 17 وقرن 18 ، بصفة خاصة في فرنسا ، كرد فعل لبعض التغييرات في الكنيسة الكاثوليكية والإستبداد الملكي.

103 LASSERE J.M., Op.cit. , p.311.

الطبيعي أو ما يسميه المؤرخ لاسير(Lassere) بالتأليفية (Syncrétisme) للطقوس و الديانات الفينيقية و الرومانية و المشرقية عامة[104].

يمكن أن نفسر هذه الوضعية بكون أن المسيحيين كانوا يفضلون العيش على حدى. فقد حاولوا بكل ما في وسعهم أن ينفصلوا تماما عن الديانات التقليدية مما أدى بهم إلى الانفصال التام عن فكرة التأليفية الإغريقية.

أما بالنسبة لليهود فهم فرقوا ما بين القيصر (César) و الإله كما جاء في كتاب ماتى **(متى،22،21)**. و هذا الفرق العقائدي أدى بسرعة في نهاية القرن الثاني ميلادي إلى تصادم دموي. حيث أصبح المسيحيين مجتمع على حدى. و أزداد التصارع بعد تخليهم عن الموس مايبوروم(*Mos Maiorum*)[105] حتى أن انفصلوا عن اليهودية في نهاية القرن الثاني الميلادي هكذا حتى أن أزداد الصراع بعد معركة في السيرنابيك(Cyrénaïque) تحت حكم ترايانس(*Traianus*) [106].

أشار إلى هذه الاشتباكات المؤرخ أبوليويس(*Apuleius*)[107] و هو يذكر خطاب ماركوس أورليوس فرنتو من مدينة سيرتا (*Marcus Aurelieus Fronto*)و الذي ألقاه ضد المسيحيين[108]. و نذكر كذالك القرارات التي اتخذها الإمبراطور ترايانس(*Traianus*) و التي توصي بأذان المسحيين [109] إلى جانب توصيات مركوس أورليوس (*Marcus aurelius*) التي تمنع الطقوس الجديدة و إذا خلفوا هذا القانون كان مصيرهم الموت[110].

و فما بعد نفس التوصيات قدمها الإمبراطور جستنيانس (*Justinianus*) ، المجمعة في ما يعرف بقانون جستنيانس :

---

[104]Op.cit., p.315 / SIMON Marcel. Un document du syncrétisme religieux dans l'Afrique romaine. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 122e année, N. 2, 1978. pp. 500-525.

[106]موس مايبوروم Mos Maiorum: التقليد القديم أو أسلوب القدماء و هو قنون غير مكتوب إستمدت منه المعايير الإجتماعية في روما القديمة.

[106] Lassere, op.cit., p.315.

[107] APPULEE, Métam., IX,14,5.

[108] يؤكد المؤرخ منيكيوس فليكس(Minicius Felix, Octavius, 9 ;31) أنه بمجرد الإشارة إلى كل من أبوليوس و فرونتون و إزعاج السلطة من هذه الديانة الجديدة فهذا دليل على أن المسيحية كانت منتشرة بوضوح في منتصف القرن الثاني ميلادي في إفريقيا

[109]Pline le jeune,Ep,X,97

[110]EUSEBE, Hist.eccl.,V,I,47 ;2,1sp.

« ***Si quis aliquid fecerit, quo leves hominum animi superstitione numinis terrentur, divus marcus huiusmodi homines in insulam relegari rescripsit.*** »
Digest,XLVIII,19,30

بمعنى: قرر الإمبراطور ماركوس أنه إذا قام شخص ما، بعبادة إله مغاير لألهتنا، يجب نفيهم إلى جزيرة[111].

و من بين المسيحيين اللذين أعدموا في 17 جويلية 180 م نجد اللذين كانوا يعيشون في مدينة شيلي (*Scilli*) بإيطاليا و الذين وصل عددهم 12 وهم: سبيراتوس(*Speratus*) ، فيستيا (*Vestia*) ، نرتزالوك (*Nartzaluk*) ، ستين (*Cittin*) ، سيكوندا (*Secunda*)، ديناتا (*Denata*)، فيليكس (*Felix*) ، جيورناريا (*Juniaria*) ، كيليستنوس (*Caelistinus*) ، أكيلينوس (*Aquilinus*) ، ستارننوس (*Starninus*) ، جياروزا(*Giarusa*) [112]. و هم ذو أصل ليبي بوني أرسلوا إلى قرطاجة أمام البرقنصل ب.فيجيليوس ساتورنينس *(P.Vegellius Saturninus)* (180-181م) الذي حاول رغم ذالك أن ينقدهم بطلبهم لاعتراف بخطئهم لكن دون جدوة، فدفنوا بقرطاجة حيث شيدت لهم سنوات بعد بازيليكة فوق قبورهم[113].

أما في مدينة مادوروس *(Madaurus)* ، في ديسمبر من نفس السنة أي 180م أعدم كل من نامفامو *(Numphamo)* و ميجين(*Miggin*) و سانام(*Sanam*)و لوكيتاس(*Lucitas*) [114] (صورة 1).

يشير ترتوليانس في كتابه(*Ad martyres, Ad mationes*) أن في عهد الحاكم سبتيموس سيفيريوس(*SeptimusSeverius*)المعروف بتسامحه مع المسيحيين تغيرت نوع ما أوضاعهم حيث عوض أن يضطهدهم طلب منهم أن يسجلوا أنفسهم في قوائم من أجل مراقبتهم. كما أنه يذكره في كتابه (*Apologéticum*) كأوفى الحكام تحت لفظ قسطنطيسمس برينسيبيوم

---

[111]أنظر في هذا الموضوع :
GAUDEMET Jean. Constitutions constantiniennes destinées à l'Afrique. In: Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IVe siècle ap. J.-C. Actes de la table ronde autour de l'œuvre d'André CHASTAGNOL (Paris, 20-21 janvier 1989) Rome : École Française de Rome, 1992. pp. 329-352. SVORONOS Nicolas. Histoire des institutions de l'Empire byzantin. In: *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques.* Annuaire 1975-1976. 1976. pp. 455-476.

[112] Acta martyrum scillitanotum, texte lat.H Musurillo, The acts of the christans martyrs, 1972,p. ; P.MONCEAUX, Hist.Litt.de l'Afr.chrét.,I, 1961,p.61-70
[113] LASSERE , Op.cit., p.315..
[114] Ibid,p. 315.

(*Constantissimus principium*)[115]، كما أنه يضيف أن ابنه كراكلا (*Caracalla*) أرضع من طرف مسيحية[116].

2-2-6- انتشار المسيحية في مقاطعة نوميديا:

أما في منطقة نوميديا فهناك عدد كبير من الأدلة عن انتشار المسيحية في كل من مقاطعة نوميديا و الموريطانيتين إبتداءا من نهاية القرن الثاني[117].
بعد ولاية يوليوس سكابولا (*P.Julius Scapula*) 212-213م و الإضطهادات السيفرية ضد المسيحيين، دخلت الكنيسة المسيحية في فترة هدوء دامت 83 سنة. تمكنت فيها من إعادة تنظيمها[118].و يبدو أن هذه الفترة بقيت غامضة ما عدى حدث هام ألا و هو الحكم الذي ألقي ضد بريفاتس (*Privatus*) أسقف مدينة لمبايزيس(*lambaesis*) الذي حكم ضد 90 أسقف من بينهم أسقف قرطاجة دوناتوس(*Donatus*) و عوضه بسيبريانس

(*Thaschus Cœcilius Cyprianus*) الذي كان محامي غني جد معروف في المجتمع القرطاجي و أصبح فيما بعد حاكم الكنيسة الإفريقية المشكلة من 100أسقف[119].

نشير كذالك أن بعد انتهاء إضطهادات فاليريوس(*Valerianus*)* عرفت الكنيسة فترة هدوء أخرى سميت بالسلام الصغير للكنيسة دام 35 سنة حيث أصبح عدد الأسقف 200 بنوميديا و البروقنصولية تحت حكم ديوكليسيانس(*Diocletianus*) . و في هذه الفترة اعترفت نوميديا بسلطة **الأساقفة**(Autorité d'un primat) . كما انتشرت الديانة المسيحية بكثرة في الطبقة البرجوازية و الجنود كما شيدت الكنائس التي لم يبقى منها شيء سوى بعض الإشارات في الملفات المتعلقة بالإضطهدات ضد المسيحيين في 303م، ككنيسة بازيلكا نوفاروم (*Basilica novarum*) بمدينة قرطاجة و(*Basilica Leontius*) بعنابة و كنيسة أخرى بمدينة سيرتا.

115 TERTULLIEN, Apol.,4,8.
116 DAGUET GAGUEY Anne, Septime Sévère, un empereur persécuteur des chrétiens ?, Revue des études Augustiniennes,47,2004,p.4.
117 LASSERE, op. cit.,p.324
118 Ibid.
119 Ibid.

إبتداءا من هنا أصبحت الديانة مسموحة و معترفة كما كان لها أثر كبير في الوسط الاجتماعي و السياسي و هذا دون أن تقف ممارسة ديانات أخرى كعبادة ساتورن و كايلستس (*Caelistis*) و كذالك عبادات شرقية خاصة المانوية[120] (Manichéisme)المتعلق بالفرس[121].

رغم هذا تواصلت نوع ما إضطهادات أخرى تجاه المسيحيين ما بين 303 و304م،مما سمح بفتح الباب إلى الدوناتية[122](Donatisme).

لم تنتشر الديانة الجديدة بطريقة كاملة قبل القرن الرابع ميلادي في كل الأرض الإفريقية خاصة في المجتمع الليبي–البوني. كما يذكره الكاتب كلود لوبوليه(Cl.Lepelley) عند كلامه عن القديس أوغستس قائلا أن هذا الأخير لم يعيش في مجتمع مسيحي[123].

2-2-7- المصادر:

أما عن المصادر التي تناولت موضوع أصول و تاريخ الديانة المسيحية فنجد منها نوعين:

2-2-7-1- المصادر المكتوبة:

يكمن كل الغموض حول أصول الديانة المسيحية في شمال إفريقيا في فقر المصادر خاصة التي تسبق القرن الثاني ميلادي. فأول كاتب مسيحي هو فيكتور(*Victor*) و هو ذو أصل إفريقي و يعتقد أنه من مواليد مدينة لبتيس ماغنا (*Leptis Magna*)و أصبح بابا ما بين 186 و 199م و كل الكتابات التي تنسب له كتبها خلال الفترة الرومانية من حياته.
كما نضيف المؤرخ أركليوس(*Archelaus*) أسقف مدينة لبتيس ماغنا و الذي كتب عدد من المعاهدات اعتراضية لكن للأسف لن تنشر[124].

---

[120]المناوية من العقائد الثناوية التي تقوم على معتقد أن العالم مركب من أصلين النور و الظلمة.

[121] LASSERE, Op cit.,, p.329.
أنظر J.L.MAIER, , Le Doissier du donatisme, Edit. akademie-Verllag, Berlin, 1987, p.57-112

[122] الدوناتية: حركة دينية مسيحية ظهرت في مقاطعة أفريكا الرومانية و إزدهرت في القرنين الرابع و الخامس و دعي المذهب بإسم المذهب الدوناتي نسبة إلى صاحبه مونات الكبير. إنتشرت الحركة بين المسيحين الأمازيغ و حظيت الحركة بقوة في عهد القديس أوغسطين في نهاية القرن الرابع.

[123] LEPELLAY C., Les cités de l'Afrique romaine au bas empire, paris, 1979-1981, T.I, p.372,402 et note 66 p.330.

[124] LASSERE, Op.cit., p312.

أما ترتوليانس فهو يبقى أشهر الكتاب لهذه الفترة حيث ذكر أرشيف قرطاجة التي قرءها و التي جمعت كل من قوائم الأتقياء و الأرامل كما جمعت الكتب الشرعية الخاصة بقوانين الكنيسة (Ouvrages canoniques) و كل المقالات التي تتعلق بالإهتدءات و الرئيات إلخ.... [125] . كما تدل هذه الوثائق على وجود كنيسة منظمة مهيكلة من خلال كثرة الأبرشيات المنتشرة في إفريقية (خريطة 7-8)[126] .

نضيف إلى ذالك الرزمنة المؤرخة بالقرنين الخامس و السادس ميلاديين و التي كانت تحتوي على تواريخ الخلافات الدينية و الخاصة بالشهداء كالقائمة المعروفة بالديبوسيونس مارتيروم *(Depositiones martyrum)* المذكورة من طرف القديس سبيانس(*Snt Cyprien*)إلى جانب قائمة أخرى تسمى بالباسيونس *(Passiones)* و التي كانت تخص كل الأحداث البطولية إلى غاية القرن الرابع ميلادي[127].

2-2-7-2- المصادر الأثرية:

أما المصادر الأثرية فهي قليلة بالنسبة للفترة الأولى من إنشاء المجتمع المسيحي في شمال إفريقيا. فالكنائس كانت غير متواجدة و لن تعرف في هذه الفترة إلا ما كان يسمى بالأرياه(*Area*) أي المقابر. ففي قرطاجة أقدم المقابر تواجدت في هضبة برصة(Byrsa) و كذلك ديماس مدينة سوسة و يتضح على كتاباتها أن المسيحية لن تمارس بكل حرية في تلك الفترة و الدليل على ذالك فقر الكتابات بالرمزية المسيحية إلى جانب تواصل ذكر أسماء الآلهة الوثنية مان[128](Manes). أما في الجزائر فمقبرة مدينة شرشال تعتبر أقدم المقابر لحد الآن في المنطقة و تؤرخ بالقرن الثاني و الثالث ميلادي[129].

---

[125] Op..cit. , p.312.

[126] حاجي يسين رابح، المرجع السابق، ص 24

[127] LASSERE, op.cit.,p.312-313
أنظر في هذا الموضوع NORELLI Enrico et MORESCHINI Claudio, Histoire de la littérature chrétienne antique grecque etromaine, vol.I, de paul à Constantin, edit. labor Fides, Genéves, 2000, p.383-446.

[128] الأمان: هي الألهة الرومانية المتعلقة بالتقوى و الإيمان بالأبادية أو خلود النفس.

[129] LEVEAU Ph., Fouilles anciennes sur les nécropoles antiques de cherchell, Ant Af., 1978, vol.12, n°=1, pp.89-108 ; DUVAL N. Etude d'archéologie chrétienne Nord africaine , XVIII :Une petites église chrétienne sur le forum de Cherchell,Revue des études Augustinienne,34, 1988, pp.247-266,p.254 ; note.13 ; SAXER V., Morts, Martyres et reliques en Afrique chrétienne au premiers siècles, Paris, 1980, pp.95-96 ; FEVRIER P.A., Aux origines du christianisme en maurétanie Césarienne, MERFA, 98, 1986, p.771, n°= 14, fig.2 ; Gsell St., D.A.C.L.,, s.v, cherchel, col.1279-1280 .

إضافة إلى ذالك دراسة الدكتور يسين حاجي التي خصصها للعمارة المسيحية في مقاطعة نوميديا [130] و هي عبارة مرجع هام لمن يريد التفسير في خصوصيات العمارة الدينية المسيحية في شمال إفريقيا عامة و منطقة نوميديا بالخصوص بين فيه مدى إستراتيجية المنطقة في انتشار و تطور المسيحية في شمال إفريقيا و الدور الهام الذي لعبته في التغيرات و القرارات السياسي و الدينية خلال القرون الأولى من حياتها و هذا حتي مجيء الإسلام.

فعلى ذلك ظلت المصادر المتعلقة بالأوضاع الدينية في المنطقة غامضة نظرا لانتهاج المسيحيين الأوائل السرية التامة أمام اضطهاد الذي مارسته السلطة الإمبراطورية الرومانية.

و أول وثيقة اثرية هي عبارة عن ناقشة جنائزية مسيحية لرسينيا سكوندا(*Rasinia secunda*) [131] بتبازة تحمل رمز المسيح و مؤرخة بسنة 238م[132].

أما في مقاطعة نوميديا فلقد عثر على كتابات تذكارية يمكن تأريخها قبل سلام الكنيسة. الأولى هثرت في قصر سبايي (قديوفولا)(*Gadiaufola*) جنوب شرق قسنطينة. و ثي عبارة عن ناقشة مهدات لكل من كورنتيادس(*Corintiadus*) وتيودرا(*Theodora*) و كنيتس(*Chinitus*) من طرف أبويهم تالوسا(Thallusa) وفيدليس(*Fidelis*) [133].

إظافة إلى ناقشة عثرت بالقرب من مدينة تبسة، وهي مهدات لكورتيا ساتورننا(*Curtia saturnina*) التي كان لها إبنان بإسم بطرس(*Petrus*)بولس(*Paulus*) [134].

و في سكيكدة عثر على ناقشة تذكارية تحمل كتابة بسيطة التعبير [135] مما أدى الباحثين إلى تاؤريخها بفترة ترتليانس.[136]

---

[130] حاجي يسين رابح، المرجع السلبق.

[131] C.I.L.VIII.9289,Leclerc, L'Afrique chrétienne,I.p.51.

[132] حاجي يسين رابح، المرجع السابق، نقطة هامش 91 ص.22.

[133] C.I.L.VIII,4807.

[134] C.I.L.VIII,16589.

[135] C.I.L.VIII,8191, Gsell, Musée de philippe ville,p.25-26.

[136] MONCEAU P., Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne, Edit. Ernest Leroux, paris , 1902, p.124.

2-3-الأوضاع الدينية في مقاطعة نوميديا في القرن الرابع حتى القرن الخامس :

نالت الكنيسة الحرية واعترف بها رسمياً الإمبراطور قسطنطين (مرسوم ميلانو 313). ثم اندحرت الوثنية أمامها وأصبحت الدين الرسمي للإمبراطورية تيودوسيوس (*Théodosius*). وبعد انتهاء عصر الشهداء والبطولات قامت الحركة الرهبانية. و كان الأفارقة متمسكين بدينهم الجديد الذي عمى عدد كبير من الأراضي، كما تمكن الفارقة في هذه الفترة وضع بصمتهم على هذا الدين المسيحي الإغريقي اللاتيني.

رغم هذا لا بد أن نتدارك أن المسيحية دخلت إلى إفريقيا من خلال استعمار إغريقي روماني للأراضي الساحلية و الوسطى لكن هذا لم يمنع من توغل الديانة المسيحية في الأراضي الداخلية بالخصوص كما تبينه التأثيرات و البصمات الإفريقية على تاريخ المسيحية في القرون الثلاثة الأولى[137]. ظهرت هذه التأثيرات في جوانب عديدة كالجانب العقائدي حيث أن الرؤية المخالفة للأفارقة نتجت صراع ما بين الكاتوليك و البروتستان اللذين لاموا الكاتوليك عن تقاربهم بالحكم الإمبراطوري.

فإذا كان مرسوم ميلان في 313م نقطة إنطلاق المسيحية في الإمبراطوري الرومانية، فإن مجمع خلقيدونية(Concile de Macédoine) في 451م نتج عنه تصدعاً في الوحدة القائمة في العالم الروماني القديم و أول انقسام في الكنيسة المسيحية. الكنيسة الشرقية التابعة للإمبراطور أي بيزنطة و الكنيسة الغربية التابعة للجرمانيون البرابرة الغزاة اللذين استولوا على القسم الغربي للإمبراطورية، مما أثر في حياة الكنيسة الإفريقية بصفة خاصة[138].

رغم هذه الإنقلبات يمكن أن نقول أن هذه الفترة كانت فترة نضج و تطور للكنيسة، برز فيها عدد من الشخصيات الدينية و المثقفة أمثال القديس أغسطس و ترتليانس. ولقد سماها البعض بفترة التنصر التقدمي (Christianisation progressive) للإمبراطورية سواء في الجانب الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي[139].

---

[137] ARNEAU Dominique, Histoire du christianisme en Afrique du nord : Les sept premiers siècles, Edit. Karthala, Paris, 2001, p.93.
[138] Ibid., p.97.
[139] Ibid., p.98.

كما أنه لوحظ في هذه الفترة لاسيما القرن الرابع ميلادي محاربة الوثنية و كل الطقوس البدائية التي كانت تشكل خطرا على الكنيسة الحاكمة لاسيما ظاهرة التوفيق بين المعتقدات(Syncrétisme) و الهرطقيات التي وجدت حليف عند بعض الأباطرة ، و حاولت أن تفرض نفسها بوسائل الحكم، مما شنا إشتبكات سياسية ما بين الدولة و الكنيسة، كلاهما مدعيتان فكرة الشمولية(Totalitarisme) [140].

تغيرت الأوضاع مع مجيء الإمبراطور دكليسيانس الذي أسس نظام الحكم الرباعي (Tétrarchie)محافظا بمكانة بريمس أوغسطس(*Primus Augustus*) أي الإمبراطور الأول. رغبة في التحكم على حدود الإمبراطورية التي بدأت تتدهور تحت ضغط الشعوب البربرية الوندال.

لكن سرعان ما قسم الحكم ما بين إبني الإمبراطور تيودثسيوس(*Theodosius*)في 395م، و ظهرت منطقتين منفصلتين سياسيا و ثقافيا: **الإمبراطورية الشرقية** التي تطالب بأصولها الرومانية، كما فعله كل من جوستنيوس(*Justinius*) (527–567) و جوستنوس(*Justinus*)(518–527)بمحاولة استعادة الإجماع الذي يطلق عليه اسم اللأونانيميتاس(*Unanimitas*) لمنطقة البحر الأبيض المتوسط. و **الإمبراطورية البيزنطية** التي ظهرت إثرى فشل المحاولة في حوالي 610م وتحول الإمبراطورية الرومانية العالمية(Empire romain universel) إلى الإمبراطورية البيزنطية الرومانية في453 م[141].
خلال ما سبق يتضح أن إفريقيا لعبت دورا هاما في تاريخ المسيحية ليس فقط بشهدائها بل كذالك بفضل هذا التقليد المجمعي (Tradition conciliaire)؛ دون أن ننسى هؤلاء الرجال الذين لعبوا دورا هاما ما زالت شهرتهم على لسان رجال الكنيسة و المؤرخين كترتليانس و القديسين سبريانس و أغسطس.

---

[140] Op.cit., p.98.

*الحكم الرباعي الذي كان ما بين كل من ديوكليسيانس و ماكسمنوس و قاليريوس و كونستانس الأول

[141]Ibid., p.98.

الفصل الأول

الفن المسيحي و الرمزيـة

تفيد الشهادات التاريخية، تطورات الفنون بشكل عام لأول مرة في مجال من مجالات الحياة الدينية، وعلى هذا الأساس من الحياة ازدهرت إلى أعلى درجة.

فكانت للفنون الدينية السابقة للمسيحية، أثر كبير على الابتكار الفني المسيحي الذي تمكن من الترقي إلى درجة عليا في الفنون القديمة أولا و في تاريخ الفن إلى يومنا هذا.

فعلى الرغم من أن الفنانين المسيحيين في وقت مبكر عملوا و رسموا على حساب مسؤوليتهم الخاصة، مستعينين بالأشكال و الصور الوثنية، خاصة في مجال الرسم والنحت، فلم يرى عملهم في البداية إقبال كبير من قبل المسيحيين الذين منعوا أنفسهم من استخدامها، لكن تغيرت الأوضاع بسرعة تحت تأثير ممارسات أتباع الديانات الأخرى جعلنا نبدأ هذا الفصل بتحقيق أو استعراض سريع للفن الديني، في الطائفة المسيحية و الغير مسيحية، بين المتعصبين من الديانات الكبرى التقليدية الوثنية، واليهود، وأتباع الديانات غير المسيحية الأخرى في الإمبراطورية الرومانية من أجل تحسين فهم الشكل والمحتوى الديني لهذا الفن.

و هذه المراجعة في تاريخ الفن المسيحي البدائي يعود لسببين:

- تبدوا الأشكال الأولى غامضة للقارئ من عامة الشعب.

-وجود علاقة تطور الأشكال و معانيها الدينية في الكثير من الحالات بالأشكال الوثنية ذات رمزية دينية.

بينت الإكتشفات أن الفن المسيحي نشأ في المشرق ثم انتشر خلال عدّة قرون في جميع أنحاء العالم بأشكال هيلينستية[142]. و قبل ظهور هذا الفن و رمزيته، لجئ الفنان في القرون الأولى إلى استعمال المواضيع المحيطة به ألا و هي المواضيع الوثنية لاستغلالها في التعبير عن الفكر الديني الجديد[143]، كما يمكن أن نراه في الدواميس الرومانية ، حيث حافظ الفنان الذي كان يعمل في الدواميس، على الجزء المتبقي من التعليم والعادات التي ترعرع فيها قبل ظهور الديانة الجديدة[144].

[142] BOURNAND F., Histoire de l’art chrétien des origines à nos jours, Edit. Bloud et Banal, Paris, Sd., p.3.

[143] Ibid.,p.4.

[144] Ibid., p.10.

و نظرا لاحتياجات و إلحاح المجتمع المسيحي، اضطر الفنان إنشاء رمزية جديدة مع مواضيع مقتبسة من الكتاب المقدس، المصدر الذي ساهم في ابتكار العديد من الأشكال, والصور المجازية في الفن الشرقي.

1-مفهوم الفن المسيحي:

ارتأينا أنه من الضروري التفريق بين الفن الروماني و المسيحي نظرا للبس الموجود بينهما سواء في العمارة أو في الفنون.

و قد ظهر هذا اللبس نظرا لقلة الأمثلة التي يستند عليها للتعرف على مكونات الزخرفة المسيحية البحثة[145].

فالفن المسيحي، حمل في طياته، جملة من القصص الشرقية، رواها العهد القديم و كانت بلاد المشرق، هي المسرح الذي اقتبس الفنان المسيحي منه إبداعاته منذ عهد بطرس الرسول إلى يومنا هذا[146].

و لكن رغم انتشار الروح الشرقية مع تعاليم المسيحية في الغرب فإن تشجعات الأباطرة الرومان أمثال نيرون (*NERO*)و ديوكلسيانس(*DIOCLETIANUS*)أرغم المسيحيين اللجوء إلى صور وثنيية للتعبير على عقيدتهم الجديدة دون جلب النظر الحكومة المضطهدة التي كانت تحول دون انتصار الوثنية على الإيمان الوحداني ، ثم أن التعاليم الكلاسيكية التي ترسخت في الغرب، و القائمة على حب الحياة و الإنسان، و على ربط الميتولوجيا بآلهة قادرة على تحقيق اللذة و المتعة، كانت تجابه تعاليم الشرق القائمة على التنزه و التعالي و الحلم بالسعادة الأخروية، و البحث على المثالية في الله السرمادي، و التخلي عن الحياة الزائلة.

و هكذا كانت المسيحية في نظر بولس (*PAVLVS*)و في إنجيله الذي ترجمه إلى اللاتينية، هي مغايرة للمسيحية التي نقلها بطرس (*PETRVS*)والتي توافق ظهور الفن المسيحي الأولى

[145]عنيات المهدى، فن الزخرفة، مكتبة إبن سينا، القاهرة، مصر، 1993، ص.99

[146]عفيف البهنسي تاريخ الفن في العالم، مدرية الكتب الجامعية مصر ،1944، ص.200

الموجود في الدواميس التي زخرفت ببعض الرسوم الوثنية التي وجدت على نفس جدران المعابد الرومانية الوثنية[147].

أما في بيزنطة التي اعتنقت مبادئ الكنيسة الشرقية، فالأمر كان مختلفا ذلك لأن هذه الكنيسة لم تكن في الواقع إلا رمز الحضارة الشرقية ذاتها، فجميع مظاهر العمارة البيزنطية من أبراج، و أقواس، و عقود، وقباب، تذكرنا بمفهوم الكرة المعلقة التي اقتلعت جذورها من الأرض لكي تكرس روحها إلى السماء، فليس من نافذة نحو العالم اليومي، بل كوة مفتوحة نحو السماء، و رسوم ترتل قصة العهد القديم و الجديد.

و لم تكن كنيسة أيا صوفيا تقليدا لمعبد البرتنون، ذلك لأن مفهوم القبة إنما نقله أبوللدور*(Apollodore)* الدمشقي في القرن الثاني للميلاد من التقليد الرافدي، و هو ذاته الذي نقله أنتيميوس(*ANTEMIUS*) وإسودور *(ISODORE)* الشرقيان بعد ثلاثة قرون في هذه الكنيسة. و لم تكن الإيقونات و الألوان الفضية و الذهبية في الفسيفساء، إلا نفحة من نفحات الفكر الشرقي المتعالي، كما أن اللون الفضي لون القمر أو اللون الذهبي لون الشمس في الفن البيزنطي، ما هي ألوان درجات السماء العالية أو درجات الزقورات الملامسة لمقام الله[148].

أما تصوير المسيح و العذراء، و القديسين، فقد كان أمرا لا بد منه للتعبير عن قوة الخلق التي ربطها الفنان الشرقي مع قوة السماء منذ عهد الكلدان[149].

و ارتقى الذوق الزخرفي عند الفنان الشرقي منذ القديم، لكي يعبر به بصور مجردة عن صور المطلق، و تطور ليصبح فنا بيزنطيا كما نلاحظه في الاقنية ذات النتوءات، و في الأبراج المستقلة المربعة الأضلاع المأخوذة عن الزقورات. كما تأثر بالزخارف الشرقية التي بدت في الأقواس ذات الفصوص على شكل نعل فرس، و في الإطارات المحيطة بالأقواس، و في الحوامل البارزة، و في التيجان المفرغة لأعمدة رواق دير مواساك بفرنسا[150].

---

[147]المرجع السابق، ص201

[148]نفس المرجع ، ص.201

[149]نفس المرجع، ،ص.201.

[150]نفس المرجع، ،ص.201

2-ظروف نشأة الفن المسيحي:

كانت أول مظاهر الفن المسيحي في أغلبها من المجال الجنائزي، و كانت مرتبطة أو بتواصل مع العادات القديمة للدفن لدى الرومان خارج المراكز الحضرية في المقابر المبنية لهذا الغرض.

فكان من المعتاد أن يدفن الأغنياء، في قبور عائلية على طول الطرق الأساسية للمدينة. و كانت تسمى هذه القبور بالكتاكومباي (*Catacumbae*) و التي هي بحد ذاتها كلمة من أصل إغريقي و تعني فجوة. أما الرومان فهم أطلقوا هذا الاسم على مكان معين في طريق فيا أبيا (*Via Appia*)أين كانت تتواجد محاجر الفليس[151] (Tuf) و هي عبارة عن سراديب أو ممرات أي قبور تحتية استعملت فيما بعد من طرف اليهود و المسيحيين في آن واحد في مدينة روما.

فالديماس المسيحية و التي هي أكثر تواجد، ظهرت في القرن الثاني ميلادي و تواصلت حتى النصف الأول للقرن الخامس ميلادي.

3-أصل الفن المسيحي:

قبل انتقال مقر الإمبراطورية الرومانية من روما إلى بيزنطة في بداية القرن الرابع لوحظ أن جميع الفنون تبدو في حالة من الفخامة و الأبهة سواء في النوعية أو التحوير أو في التغيير الكامل[152].

يبدو أن روما قد أثرت بطرازها الفني المميز على العديد من المستعمرات الأجنبية الممتدة تحت سيطرتها و من المؤكد أن الفن المحلي لمقاطعتها قد تمازج جوهريا في هذا الطراز الثري بالزخرفة و الذي ميز الحمامات الرائعة و الأبنية الحكومية الأخرى في روما. و قد وجد قسطنطينس نفسه مضطرا عند بداية استقراره في بيزنطة إلى جلب الفنانين و العمال من المشرق حيث صنعوا التغيير الذي أصبح أكثر حيوية، و وضعوا علامة تغيير في الطراز التقليدي و كل شعب التحق بالإمبراطورية، طبع تأثيره في المدرسة المشكلة حديثا حسب

---

[151] حفرت بالقرب من هذه المحاجر ديماس القديس سيباستياتس *Sebastianus*

[152] عنيات المهدى المرجع السابق، ص.100

مدينته و قدرته الفنية حتى انصهر أخيرا هذا المجتمع المتعدد الألوان في طراز واحد منسق خلال عهد قسطنطينس الأول[153].

هكذا، تكون الفن المسيحي و الذي أصبح يعرف كذالك بالفن البيزنطي في الإمبراطورية الرومانية الشرقية التي شملت بلاد الإغريق، و شبه جزيرة البلقان، و أسيا الصغرى، و الشام، و شمال إفريقيا، و كانت بيزنطة(القسطنطينية)مقر حاكم هذه الإمبراطورية.

و في سنة 330 م أعلن قسطنطينس عاهل الإمبراطورية أن المسيحية هي الديانة الرسمية للإمبراطورية الشرقية فازدهر الفن البيزنطي و امتد حتى بلغ إيطاليا و خاصة البندقية، ليبغ أوجه تطوره في القرن السادس الميلادي[154].

أخذ الفن البيزنطي عن روما و عن مدن الشرق الكثير و ظهر فيه روعة و بداعة ألوان زخرفة الفن الشرقي التي انتشرت عبر أرجاء الإمبراطورية،[155] مما أعطى للطراز البيزنطي صفته المميزة[156].

فعلى سبيل المثال، اكتست أسطح المباني الرومانية المشيدة من الحجر أو من الطوب بطبقة من الملاط لتسهيل عملية الزخرفة، سواء بتطعيمها بالفسيفساء، أو بشرائح الرخام الملونة[157].

4-مراحل الفن المسيحي:

ظهرت المسيحية في عهد حكم الإمبراطور تيبريوس(*TIBERIVS*)ثم الإمبراطور كاليغولا (*CALIGULA*). و خلال القرون الخمسة الأولى انتشرت المسيحية في جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية، و في جزء من إيقوسيا و ايرلندا. و في بلاد الجرمنان كما كانت قد انتشرت على جزء من الأرض الإفريقية.

وفي هذه الفترة الواسعة، مر الفن المسيحي بعدة مراحل تبعا للظروف التاريخية و الإقليمية التي مرت بها و هي:

---

[153] المرجع السابق، ص.101

[154]نفس المرجع ، ص.99

[155]نفس المرجع، ص.99

[156]نفس المرجع، ص.100

[157]نفس المرجع، ص.100

1-4-مرحلة الدعوة المسيحية السرية:

كانت المسيحية، موضع إضطهاد خلال قرنين و نصف، حيث عوقب المسيحي بالإعدام، و يعتبر حكم نيرو(*NERO*) (64م من إلى68م) و فالريانس *(VALERIANVS)* (253م-260م) و ديوكلسيانس (*DIOCLETIANVS*) (284م-305م)، فترات اضطهاد مريرة للمسيحيين[158].

لم تكن للمسيحي، خلال هذه الفترة الزمنية، أن يعقد اجتماعاته استثنائيا فقط خفية في المقابر أوفي أماكن تحت الأرض أطلق عليها اسم الديماس أو كاتاكومب، نسبة إلى أحد القديسين سبستيانس(*SAINT SEBASTIANUS*) الملقب بكتا كومب[159]. و على سبيل المثال ما حدث للبابا القديس سيكست (*SIXTE*)الذي قطع رأسه على كرسيه البابوي، في مقبرة القديس بروتكستا (*PROTEXTAT*)و ذالك لمخالفته الأوامر المشددة بعدم اجتماع المسيحيين، التي أصدرها فالريانس و قاليانس[160]*(GALIANVS)* . و بعدها أصبح المسيحي يتعبد في منازل خاصة لبعض أثرياء المسيحيين، أمثال السناتور كليمانس(*GALIMENS)* ، و السناتور بودنس(*PVDENS*)بروما[161].

أما أقدم كنيسة فقد عثر عليها في مدينة ريحاب بالأردن تؤرخ بالقرن الأول ميلادي(حوالي33-70 م)[162]. و في عهد إسكندر السفيري *(SEVERIVS ALEXANDER)*، منح للأول مرة للمسيحيين أرضا لبناء مكان للتجمع في 193م و لكن كنيسة بأتم المعنى هي كنيسة القديس يوحنا(Eglise Saint jean de Latran) و المؤرخة ب320م بقرار من قسطنطينس[163].

أظهرت الحفريات وجود ما يزيد عن عشرين قاعة بنيت قبل عهد قسطنطينس *(CONSTANTINVS)*. و يعتبر مصلى القديس مارتنو(*Martino*) في القرن الثالث، أقدم

---

[158] MARVAL P. Les persécutions des chrétiens durant les quatres premiers siècles, Edit. Descelée, paris, 1992, p.35.
[159] Répertoire universel des sciences et des lettres, T.5, Edit. Treuttel et Wurtz, Paris, 1835, pp.102-104.
[160] MIGNE A. Nouvelle encyclopédie théologique, vol.5, in Dictionnaire générale des persécutions souffertes par l'église catholique depuis Jésus christ à nos jours, Edit Migne J.P., Paris 1851, pp..495-499.
[161] عنيات المهدى،المرجع السابق، ص207-208
[162] http :Fr.rian.ru/culture/20080610/109798657.htmlRia-novosti, Le Vif/L'express, France 24
[163] Répertoire universel des sciences...., Op.Cit., pp.102-104.

كنيسة في روما و تشابه واجهتها عمارة فيلا صغيرة. أما معظم كنائس أسيا الصغرى و سورية فترجع معظمها ، إلى ما قبل القرن السابع ميلادي، و كانت هناك كنائس أخرى هدمت أيام ديوكلسيانس(*Diocletianus*). و من أشهرها بازيليكا عمواس(*EMMAÜS*)قرب القدس و يقال أنها بنيت مند القرن الثالث[164]. أما الديماس فلم يكن أكثر من مكان للعبادة و فيه يدفن القديسون، إذ كانت الديماس تزين برسومات بسيطة ذات موضوعات دينية مستوحاة من الأساطير و الألهة الوثنية و من أشهرها ديماس كاليكست (*Callixte*) –قرب روما و ديماس بريسيلا (*Priscilla*)

و يجب الإشارة إلى أن الصور التي كانت تزين هذه المباني، تحمل طابعا تزينيا لا علاقة له بالموضوعات الدينية، أو مرتبطة بالميتولوجيا القديمة، كمواضيع الحب و النصر، كما هو الحال في تزيينات ديماس القديسة أنياس(*Sainte Agnes*) [165].

و الجدير بالذكر، أن الفنانين الذين كانوا يتولون تزيين المقابر و الديماس من الوثنيين و لهذا نرى أن الموضوعات الموجودة بالمعبد التدميري في دورا، هي نفسها في كنيسة الساكرامنت بروما. و هناك موضوعات أخرى ذات صفة صوفية، عبرت عن مشاعر الزهد و التقشف و التفكير بالعالم الثاني مما رافق عهود المسيحية الأولى كصورة الفردوس و أسطورة أرفيوس *(Orpheus)*[166] .

إلى جانب كل ما سبق، استعمل الفنان المسيحي صور مختلفة كالطير و السمك و الكروم. و في هذه الفترة أي القرن الثاني نحتت أول التوابيث المسيحية ، كما ظهرت صورة المسيح ذو لحية في محل المسيح الهيلينستي الحليق في النقوش النافرة[167]. و أشهر النماذج عثر عليها في مقبرة القديسة بريتاكست(*Sainte Pretexte*) و معبد دورا أوروبوس في سوريا.

---

[164] VINCENT L.H. et ABEL F.M., Emmaüs. Sa basilique et son histoire, Edit. Leroux, Paris, 1932, p.2.
عمواس" بمعنى الينابيع الحارة بلد قديم. كان اسمها في العهد الروماني "نيقوبوليس" بمعنى مدينة النصر نسبة إلى انتصار فاسبسيانوس على اليهود. ذكرت في إنجيل لوقا 13.24- 35، يقال عنها أنها المكان الذي تناول فيها عيسى عليه السلام وجبة الفصح بعد بعثه. ذكرت في القرن الثالث من طرف يوسيبيوس في كتابه onomasticon وفي بداية القرن الخامس فلقد ذكرت أطلال الكنيسة بحد ذاتها من طرف من طرف المؤرخ و رجل الدين جيروم (إيرونموس) Jérome. Mem.Acad Roy.T.30 p.305

[165] عنيات المهدى، المرجع السابق، ص.208

[166] نفس المرجع ص.208

[167] نفس المرجع، ص.211

بينما الصليب فلم يظهر قبل القرن الرابع ميلادي، إضافة إلى صورة الراعي الطيب و تضحية سيدنا إبربهيم المأخوذة من التوراة ، والقديس لازار(*Saint Lazzare*) [168].

2-4-مرحلة الدعوة الصريحة في ظل الرومان:

بعد موجة الاضطهاد التي عرفها المسيحيون في عهد ديوكليسيانس، تغيرت ظروف المسيحيين إبتداءا من 305م بالنسبة للغرب و 311م بالنسبة للشرق في عهد الإمبراطور قسطنطينس الذي إعتنق المسيحية بعد إعلان ميثاق ميلان في 313م (Traité deMilan) الذي حرر المسيحية و سمح ببناء الكنائس. فانتقلت المسيحية من وضعية إعتقاد(سوبرتيسيو)(Supertitio) إلى وضعية دين(روليجي)(Religio) [169]. و لما نقل عاصمته من روما إلى بيزنطة بالشرق، أعلن المسيحية كدين للدولة عام 325م و حارب الوثنية.

برز الانفصال الفني بين الشرق و الغرب منذ عهد قسطنطينس(*Contantinus*) و جوستنيانس (*Justinianus)* [170]. كانت بيزنطة مركز الإشعاع المسيحي منذ عام 324م و تعاقب الأباطرة لغاية عهد تيودوز الكبير(*THEODOSE le grand*)(379-395م) الذي أعز المسيحية و رفع من شأنها. و بعد موته قسم الحكم ما بين ابنيه فكانت منطقة الشرق لابنه أركاديوس (*ARCADIVS*)و منطقة الغرب لابنه تيدوز الثاني الثاني (*Theodosius II*) الذي وسع العاصمة[171].

أما عن التصوير في هذه الفترة، فقد عرف تطورا سريعا قائما على معطيات شرقية محضة، فكان فن رمزي و صوفي و تزييني و تجلى في الأعمال الجدارية الفسيفسائية و في الإيقونات[172].

---

[168] المرجع السابق،ص.211.

[169] DIEHL, Manuel d'art byzantin, Edit. Picad. Paris, 1910, p.10.

[170] GRABAR A., Le premier art chrétien, 200-395, Univers des formes, Collection dirigée par A.Malraux et G.Salles, edit. Galimart, paris, 1966, pp.43-ss. ; Antoine LEVY, le christianisme comparé, une notion nouvelle, Bull d'hist et de théo comparée, occident latin et orient byzantin, p.337, https://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/besancon/art_christianisme.pdfBesançon A., Christianisme , l'art et le christianisme, in Héritages et destins, livre de poche, n°=4318, 2002, p.1-8.

[171] عنيات المهدى، المرجع السابق، ص211

[172] نفس المرجع، ص216

أصبحت الفسيفساء أساس الزخرفة الجدراية و مذابح الكنائس و كانت الخلفيات مذهبة أو زرقاء قاتمة. ومن أمثلتها فسيفساء كنيسة القديسة بودانسيان (Sainte Pudentienne) و كنيسة القديسة ماري ماجور (Sainte Marie Majeure). كما أصبحت صورة المسيح تحتل الصدارة في الموضوعات المسيحية التي أخذت عن العهد القديم و العهد الجديد.

4-3-الفن المسيحي من القرن الأول إلى القرن الثالث ميلادي:

لم يعثر أي أثار للفن المسيحي في القرن الأول و الثاني، حيث تعود أول أثاره للقرن الثالث الميلادي والذي عرف عنه ما يلي:

أ- فن نشأ في وسط ثقافي غريب عنه أي مجتمع وثني.

ب- فن جنائزي بالدرجة الأولى حيث تقبله رجال الدين الأولين لأن يخدم الحياة الثانية فقط[173].

ج- فن لن يستعمل الصور الآدمية و الحيوانية لأن الدين المسيحي حرم استعمالها، خوفا من أن يعبدها الناس تأسيا بالمجتمع الوثني[174]. و قد ذكر هذا في كتاب العهد القديم "**لا تصنع لك تمثالا منحوتا، و لا صورة ما مما في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت و ما في الماء من تحت الأرض" خروج 20. 4، تثنية 8.5** .فكانت عبادة المسيحيون في الأصل عبادة روحية لا تتطلب أي معبد و لا مذبح. كما ورد ذالك في عبارة المجع الثاني لنيقية (ConcileII de Nicée): " طبيعة الله لا يمكن أن تقيد في صورة"[175]، و لذا تفاد الفنان رسمها على جدران الكنائس حتى لا تعبد.

د- بالرغم من هذا التحريم، إلا أنه وجدت صور في بعض الدواميس نظرا لضغوطات المجتمع المسيحي الذي لا زالت تطغى عليه الأفكار الوثنية، مما جعله يطالب بوجود صور التي تساعده في عبادته الجديدة مما أدى من الناحية الثيولوجية، إلى تبريرها فيما بعد من

[173] Sans auteurs, L'art paléo-chrétien, cahier de culture religieuse 1997, in www. Enseignement et religions.org

[174]BOESPLUG Fr., Dieu dans les arts visuels : normes et pratiques des monothéismes abrahamique.in أنظر http://eduscol.education.fr/cid46359/dieu-dans-les-arts-visuels%C2%A0-normes-et- pratiques-des-monotheismes-abrahamiques.html.

[175] Nicée II, dans Les Conciles Œcuméniques, tome II-1, 6éme session du 06 octobre 787 in. http://www.salve-regina.com/salve/2%C3%A8me_concile_de_Nic%C3%A9e_787

قبل آباء الكنيسة في قرونها الأولى من منطلق الاعتقاد المسيحي القائل بتجسد الألوهة في المسيح (*Deificatio*)[176].

هـ- للفن المسيحي البدائي اتجاه إديوغرامي أي رمزي[177] أكثر مما هو تصويري.

و- استعان الفن المسيحي بصور الطبيعة من أجل التعبير عن الجنة و الخلود و البعث و التحويل العفوي و الوعد.

و في هذا المنوال تقدم لنا رسوم دورا أوروبوس[178](*Dourra Europos*) فكرة عن التعايش، وسط القرن الثالث الميلادي، بين الوثنية المهيمنة يومها مع يهودية مزدهرة و مسيحية متجسدة نتج عنه رؤية تشكيلية مستلهمة من الديانات الثلاثة في فترة متقدمة من تاريخها و في قلب المنطقة السامية ذات الحضارات العريقة[179].

5-التأثيرات الوثنية على الفن المسيحي:

بالرغم من اعتقاد الكثير من الناس بأن هناك تنافر بين الديانة الوثنية و المسيحية، فإن الحقيقة مختلفة تماما، لأن دراسة تاريخ الأديان ،أثبتت وجود صلة وثيقة بين طقوس وثنية و مسيحية، و هنا نتساءل كيف انحدرت الطقوس المسيحية عن الوثنية ؟ فحسب مؤرخي الأديان هذا أمر بديهي و منطقي، فليس هناك طقوس دينية تأتي من العدم دون أن تتأثر بما سبقها.

في هذا الصدد، يذكر المؤرخ الديني الشهير "ألفرد لوازي(Alfred Loisy)"[180] إنه ليصعب علينا أن نرى دينا مستقلا من تأثيرات الأديان الأخرى ...". ويضيف الباحث في علم الأديان

---

[176].EVANS W ,,H et WIXOM, middle,The byzantion art an culture of the era, ad.843 NewYork,1997, P.37)./ C. von Schönborn,. *L'icône du Christ : fondements théologiques élaborés entre le 1er et le IIe Concile de Nicée (325-787).* Éd. Universitaires de Fribourg, Fribourg,2003, p. ; dans son étude approfondie sur les fondements théologiques de l'icône du Christ, laquelle autorise et conditionne toutes les autres, dira que le *horos* de Nicée II constitue la chartre de l'iconographe./Somme L. Thomas d'Aquin, La divinisation dans le christ, Genève, Ad Solam, 1998, p.17, note 4.

[177]الإديوغرام : هو الرسم الفكري أي الرسم الدال على فكرة معينة أو مفهوم مستعمل في اللغة.

[178] دورا أوروبوس : حاليا الصالحية مدينة أثرية سورية تقع في بادية الشام قرب دير الزور .وتضم أول كنيسة منزلية في العالم.

[179]أنظر أيظا شاكر لعيبي الفن الإسلامي و المسيحية العربية، دور المسيحيين العرب في تكوين الفن المسيحي، ريض الرابيس للكتب و النشر، لبنان 2001 ص64.

[180] LOISY Alfred, Les mystères païens et les mystères chrétiens ; Edit. Emile Naurry, Paris, 1900, p.344. ; V. FUSCO, Les premières communautés chrétiennes. Traditions et tendances dans le christianisme des origines , edit.Le Cerf, Paris, 2001. ,

"مركيا ألياد"(Mircea Eliade): **لا يوجد دين جديد يلغي تماما أو ينسخ كل ما أتى به الدين الذي سبقه. بل هو يجدده، ويصهره، ويؤكد أركانه القديمة الجوهرية** "[181].

وعليه لم تعد تكف الإشارة فقط إلى العلاقة الوثيقة بين الديانة الوثنية والمسيحية، بل ينبغي علينا استيعاب و فهم هذه الطقوس الوثنية و كيف أثرت على الطقوس المسيحية.

وإذا صح القول بأن الطقوس اليهودية أثرت على الطقوس المسيحية، فإن الطقوس اليهودية بدورها تأثرت بالطقوس الوثنية من فارس وبابل وخضعت لنفوذهما عندما كان اليهود في المنفى[182]و هذا التأثير واضح في كتابة الفصول الأولى من **سفر التكوين 7-8**[183]. غير أن التأثير المباشر الذي لحق بالفن المسيحي(موضوع دراستنا) تمثل في الفن الوثني اليوناني والروماني و مشرقي. و بهذا تشكل فن ديني جديد يحمل على كل هذه التأثيرات.

يؤكد مؤرخ الأديان أرنست رينان(Ernest Renan) ذالك بقوله: "**إن الدراسات التاريخية للمسيحية وأصولها تثبت أن كل ما ليس له أصل في الإنجيل مقتبس من أسرار الوثنية**"[184]. و نبالغ عندما نقول، أن الأسرار الدينية المسيحية مستوحاة من الأديان الوثنية القديمة[185].

ودراسة المسيحية بكل ما يتعلق بها، من طقوس و تعابير فنية، تثبت أن الآلهة الوثنية لم تمت بعد. ولا شك في أن الباحث "فرانز كومون" (Franz Cumont) لن يتجاهل ذالك في كتابه الشهير حول تاريخ المسيحية بعنوان: " لا جديد تحت الشمس "[186] و هو عنوان مقتبس من **سفر الجامعة**[187]**1-9** (Eclésiaste1,9) :".. **فَلَيْسَ تَحْتَ الشَّمْسِ جَدِيدٌ**" .
و نستشهد كذالك بما قاله ألفرد لوازي (Alfred Loisy) مؤرخ المسيحية: **إن الأديان تعيش في أعماق الناس، و أن حياتهم الخاصة هي التي تعطي لهذه الأديان شكلها**[188].

---

[181] ElIADE Mircea, Traité d'histoire des religions, Edit. payot, Paris 1949, p.112.

[182]أندري نايتون، الأصول الوثنية للمسيحية، ترجمة سميرة عزمي، سلسلة من أجل الحقيقة، رقم 4، دون سنة، منشورات المعهد الدولي للدراسات الإنسانية، ص.20.

[183] HANSENS André, Réflexions sur le christianisme, T.1 religion, Edit. Publibook, Paris, 2013, p.40.

[184] أندري نايتون ، المرجع السابق، ص. 20.

[185]نفس المرجع، ص.20.

[186] نفس المرجع، ص. 21.

[187] سفر الجامعة: هو أحد أسفار العهد القديم

[188] نفس المرجع ، ص. 21

و من بين أهم التأثيرات الوثنية التي ساهمت في تشكيل هذه الظاهرة الدينية الكبيرة، نذكر التأثير الإيراني من الديانة المزدكية [189](Mazdéisme) [190]الوثنية ومن أسرار معبودهم ميترا بعد مروره في المعتقدات الرومانية السابقة للمسيحية، و بشكل واضح كما نراه في إيكنوغرافية الإمبراطور هدريانس الذي كان يقود دولاب الأبراج،[191] كما كان يفعله العديد من الآلهة الهندو أسياوية[192]. و بقي تأثيره مدة طويلة حتى أن كاد أن يصبح منافسا خطيرا للمسيحية[193]، في أيامها دار حوله حوار قاسي من طرف رجال الدين لا سيام من طرف ترتليانس الذي وصف طقوسه بعبادة الشيطان (Imitatio diabolica) [194]. هذا إلى جانب التأثير الفرعوني، خاصة أسرار إيزيس التي كانت حميدة الخصال رفيعة الأخلاق والتي رأى فيها العديد من المؤرخي المختصين في الديانة ملهمة لممارسات الديانة المسيحية التي ظهرت بعدها، و تواصلت عبادتها حتى القرن الخامس ميلادي وسط مجتمع مسيحي في جزيرة فيلايي (*Philae*) كما أنها أثرت في إيكنوغرافية مريم العذراء[195] التي صورت و هي ترضع المسيح في نفس الوضعية التي كانت عليه ايزيس و هي ترضع هورس(Horus) خاصة الرسم الجداري في ديماس القديسة بريسيليا بروما فهي ترضع ابنها و أمامها شخص يشير لها بيده إلى الشمس، أما التأثيرات اليونانية، فتتبلور في شخصية الإله أرفيوس(*Orphéus*) الذي يشبه روح المسيحية إلى حد كبير كما ذكر ذلك الكاتب المؤرخ أندريه بولانجيه[196].

---

[189] المرجع السابق، ص.22

[190] المزدكية: ديانة فارسية مخصصة لعبادة الإله أزورا مازدا.مؤسسها الزعيم الديني الفارسي مازدك

[191] MASTROCINQUE, Nouvelles recherches sur les mystères de mythra ,Annuaire de l’école pratique des hautes études, n°=115, /(2006-2007)2008, p. 187-195.

[192] QUET: M.H. , « L’aureus au zodiaque d’Hadrien, première image de l’éternité cyclique dans l’idéologie et l’imaginaire temporel romain », RN *160 (2004), p. 119-154.*

[193] RENAN Ernest, Marc Aurèle et la fin du monde antique,Edit. Clamann Levy, 1882, p579/ Joseph-Rhéal Laurin, Orientations maîtresses des apologistes chrétiens de 270 à 361, 1954, p. 31.

[194] TERTULLIEN, de baptisimo, 5,1, De praecriptione haereticorum,40,4.

[195] DUNAND F., Isis, mère des dieux, Edit. Actes Sud, Arles, 2008, p.277-292.

[196] BOULANGER, A. Guthrie W.K.C,. Orpheus end greek religion, a study of orphic movement, Revue des études anciennes, 1937, vol.39, n°=1,pp.45-48.

أنظر كذالك BOULANGER André, Orphée, rapports de l’orphisme et du christianisme, Edit.P.Rieder1925,

ويضاف إلى الأورفية، ديانة ديونيزوس وأسرارها التي أثرت بكثرة على المسيحين في عهد القديس بولس[197]، والفيثاغورية[198](Pythagorisme) التي ركز عليها بعض العلماء مثل إيزيدور ليفي (Isidore levy) على تشبيه فيثاغورس بما آلت إليه شخصية المسيح (عليه السلام)[199]. ثم هناك الأفلاطونية التي يعترف بتأثيرها آباء الكنيسة أنفسهم، مثل القديس أوغسطين[200] علما أن الأفلاطونية[201] هي جوهر الميتافيزيقا اليونانية المصرية التي ازدهرت في الإسكندرية، ثم صارت جوهر الميتافيزيقا المسيحية.

بعد ذلك نجد الغنوصية[202] (Ghnosticisme) التي أدخلت إلى المسيحية الكثير من الممارسات الوثنية الشرقية[203]. وهنا لا بد من الإشارة أن بعض الكتاب المسيحيين أمثال ترتليانس[204] ينفون أن الغنوصية تياراً مسيحياً مهرطقا بل أنها فلسفة أو تيار فكري ممارس من طرف طوائف قليلة خلال القرن الثاني و الثالث ميلادي[205]. إلا أن الأبحاث بينت عكس ذالك من خلال دراسة إنجيل يوحنا الذي تبين أنه أصلا هو نقل للفكر الغنوصي، خاصة حين يتحدث عن صراع نور الكلمة مع الظلمات، أو صراع الحق مع الكذب. ثم إن بولس نفسه استعار واستخدم الكثير من اللغة الغنوصية[206]، وإن كان قد صاغها بطريقة مغايرة[207].

و في هذا المنوال يستشهد الكاتب المسيحي أوسيب (Eusébe)بالكتّاب الوثنيين القدامى لتبرير و تأكيد أن وجود الديانة المسيحية هي امتداد للديانة الوثنية[208]. كما أثبتت الاكتشافات الأثرية أن معظم الكنائس، أقيمت على أنقاض المعابد الوثنية، بل كثيرا ما نجد المسيحيين يكتفون بتطهير المعابد القديمة أو إضافة بعض اللمسات عليها من أجل

---

[197] GIRI Jacques, Les hypothèses sur les origines du christianisme, Enquêtes sur les recherches récents, edit. Karthala, Paris, 2010, p.274.

[198] الفيثاغورية: هي مدرسة فلسفية و دينية نشئت في القرن السادس قبل الميلاد و تعتمد على الفلسفة الفيثاغورية التي ترد الشيء إلى العدد.

[199] HANSENS André, Reflexions sur le christianisme, T.I, religion, Edit. Publibook, Paris, 2013, p.36.

[200] GAUDEL A., Christianisme et néo-platonisme, Revue des sciences religieuses, 1922, vol.2 N°= 4, p.470-471.

[201] الأفلاطونية: فلسفة تقوم على الفرق بين الواقع الملحوظ الغير مفهوم الذي نعيشه و الواقع المفهوم الغير ملحوظ أي العالم المثالي الذي نزلت منه النفس

[202] الغنوصية : مصطلح حديث يطلق على مجموعة من أفكار من الديانات القديمة التي انبعثت من المجتمعات اليهودية في القرنين الأول والثاني الميلاديين

[203] POIRIER P.H.,Gnosticisme et christianisme ancien, Revue laval théologique et philosophique, Vol.39, n°=2, 1983, pp. 213-230./ HANSENS, Reflexions ….p.156./ FAYNE E. de, Gnostiques et gnostucisme, Etude critique du gnosticisme chrétien au II et III éme S., Edit. Leroux, paris 1913, pp.443-444.

[204] في كتبه *Adversus Haereses/Adversus valentinianus/Adversus Marcion* والتي عارض فيها كل من الوثنية و الفلسفة الإغريقية الغنوصية السائدة في المجتمع الروماني.

[205] Fayne , de, Gnostiques et gnosticisme, Etude critique du gnosticisme chrétien au II et III éme S., Edit. Leroux, paris 1913, p.463.

[206] BOUYER L., Saint Paul et les origines de gnose, Revue des sciences religieuses, 1951, vol.25, N°=1, p.72.

[207] نايتون، المرجع السابق، .ص.23.

[208] EUSEBE de césarée, Histoire ecclésiastique I, IV, 6 ; trad. Gustave Bardy, Paris, Cerf, 2001.

تحويلها إلى كنائس. كما تبنت الكنيسة بعض العناصر الوثنية، و اضفت عليها طابعها الخاص، لتفرض نفسها بإتقطاب ما يمكن من الفكر الوثني.[209]

تبدوا هذه التأثيرات الوثنية على الفن، في تزيين المقابر بصورة الطاووس وشتى أنواع الطيور والأسماك. و نجد كذالك صورة أورفيوس(*Orpheus*) الذي يذكر غناؤه الساحر بتبشير المسيح و كذالك كرمة ديونيزوس(*Dionysos*) التي تزين القبور و التي تذكرنا برمز المسيح الي يسقي بدمه الأتقياء المسيحيين. وقد تواصل ذالك إلى غاية عصر النهضة حيث نجد رسومات للفنان الإيطالي الشهير ميكائيل انجلو (Michel angelo) ، وخاصة ما رسمه على سقف كنيسة سكستين(Sixtine) (صورة 3)، وفي كاتدرائية "إكس آن بروفانس" نجد تمثال المسيح منحوتا ومحاطا برموز وثنية كالقمر والشمس، وهو واقف بينهما(صورة 4).

6-التيارات الفنية:

عرفت منطقة البحر الأبيض المتوسط و بالأخص شمال إفريقيا خمسة تيارات فنية:

6-1-التيار المحلي البربري:

قليل ما تكلم عنه الكتاب بل أنهم أكد في كل مرة عملية عكسية أي تيار مسيحي على الفن البربري غير أن معظم النماذج إن لم نقل الكل و التي نسبت إلى تيار مسيحي غربي (روماني و إغريقي و بيزنطي) فهي نماذج محلية ذات بصمة خاصة لا نجد مثلها. مما يؤكد خاصيتها النسبية. و يعود أصلها إلى فترة ما قبل التاريخ و فجر التاريخ. عبر بواسطتها الفنان المحلي عن عقيدة دينية جديدة أي المسيحية بأسلوب و فكر محلي كما نراه في الفخار و الحطب[210] (صورة 5-6). و هذا التيار بذاته نقطة هامة من إشكاليتنا المطروحة.

---

[209] بعد هذه الملاحظات يستجيب علينا التنبيه على أن يتفق العديد من الباحثين المهتمين بالتأثيرات الوثنية في التفكير و نصوص الإنجيل أنه يجب مراعاة نقطتين هامتين :الأولى تتعلق وصايا و مقترحات عيسى عليه السلام لأتباعه و الثانية تتعلق باللغة التي كتبت به أو بالأصح التي انتشرت به المسيحية و أقصد بذالك كتابة الإنجيل باللغة الإغريقية و هي غير لغة المسيح مما قد يفسر تغيرات و تحريفات و تشابهات وثنية. و هذا بالطبع موضوع بغاية الأهمية يفوق اختصاصنا. كما ننبه أن نتائج هذه السياسة كانت خطيرة جدا، وكانت وراء ظهور حركة الإصلاح البروتستنتي.

[210] BAZZANA André, Ceramique médiévale, les méthodes de description analytique aux productions de l’Espagne orientale : II Les poteries décorées. Chronologie des productions méditerranéennes, Mélanges de la caza de velazquez, 1980, Vol.16, N°=1, pp.67, 72-75, pp.57-95/Marçais Géorges, Mélanges d’histoire et d’archéologie de l’occident musuman, 1954, T.I, pp.114-115/ Camps Gabriel, Rex gentinum maurorum et romanorum : Les royaumes de Maurétanie des VIéme et VIIéme

6-2-التيار المصري:

و هذا منذ الألفية الرابعة ق-م و هذا التيار خاصة العمارة و الحلي سواء من الناحية التقنية و التيبولوجية و الزخرفية. كما يمكن أن نراه على الحلي الفينيقية التي تعود إلى الألفية الأولى ق-م ، دون أن ننسى العمارة كما نراه في المدغاسن بباتنة و قبر الرومية بتبازة و تيديس و سيقة و سبراتة بتونس و الخروب بقسنطينة و يمكن تفسير هذا الاستمرار التطوري بالتبادلات التجارية[211] (صورة 7-9).

6-3-التيار الهلينستي:

فرضت هذه التأثيرات نفسها على منطقة البحر الأبيض المتوسط، و بالتالي تغيرت الأوضاع في هذه المنطقة خاصة في العمارة و الفنون، لكن هذا لم يمنع من استمرار بعض الأشكال الزخرفية باختلافات فنية طفيفة[212].

6-4-تيار مشرقي: حصل هذا التفاعل في بداية الألفية الثانية بعد الميلاد، بواسطة التبادلات التجارية و مس هذا التأثير الفن بصفة عامة، و بالخصوص العمارة، و الفنون التقليدية[213] (صورة 2،7-10).

6-5-تيار روماني:

ظهر بشكل متساوي في كل منطقة البحر الأبيض المتوسط، وتجسد هذا التأثير في عدة مظاهر فنية مثل الزخرفة المعمارية و النقود و الفخار و الأنصاب[214] (صورة 11-12).

Siècle, Ant. Af.1984, Vol.20,N°=1, pp.183-218/ Cadenat Pierre, Chapiteaux tardifs du limes de maurétanie césarienne dans la région de Tiaret, Ant. Af. 1979, vol.141, N)=1, pp.247-260.

[211] COARELLI Philippo et Thébert Yvon Architecture funéraire et pouvoir : réflexions sur l'hellénisme numide, MEFRA, 1988, vol.100, N°2, pp.761-818.

[212]KASSIS Antoine, Approche aux cultures méditerranéennes des origines, edit, Communita delle universita mediterranée, progeto cultura mediterranea, Edit. Schena, Rome,1995,p.85.

[213]Ibid., p.8 6; Di Vita Antonio. Influences grecques et tradition orientale dans l'art punique de Tripolitaine. In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 80, n°1, 1968. pp. 7-84.

[214]Ibid.p.88

أما في شمال إفريقيا فمس هذا التيار في أول الأمر مدينة قرطاجة و وصل هذا التيار أوج تأثيره تحت حكم الإمبراطور قيصر (*Caesar*) و أوغسطس(*Augustus*) في كل من العمارة و الحلي و اللغة و الدين.

و الجدير بالقول أن هذه التيارات مستوحاة من أفكار دينية و فلسفية أثرت بذالك على الزخرفة و الأشكال بصفة دقيقة[215].

7-الفن البيزنطي:

ما زال اللبس يكتسي التمييز بين طراز الفن الروماني و البيزنطي في العمارة و الفنون الزخرفية[216] . و قد نبع هذا الإبهام أساسا من قلة المعطيات التي يمكن الاستناد عليها للحصول على فكرة كاملة عن خصوصيات الزخرفة البيزنطية الخالصة[217].

أما الفن البيزنطي الذي يميز الحضارة الشرقية، فهو يختلف تماما عن الفن الروماني المسيحي السابق ذكره[218].

7-1 نشأة الفن البيزنطي:

نشئ الفن البيزنطي في أسيا الصغرى في منطقة قليقية (Cilicie) و الأنضول (Anatholie) إبتداءا من القرن الرابع[219]. عندما أعلن قسطنطينس عاهل الإمبراطورية أن المسيحية هي الديانة الرسمية للإمبراطورية الشرقية و ترعرع في الإمبراطورية الرومانية الشرقية التي شملت بلاد الإغريق و شبه جزيرة البلقان و أسيا الصغرى و الشام و شمال

---

[215] OP.Cit., p.88

[216] LEMERLE Paul, Psychologie de l'art byzantin, Bulletin de l'association Guillaume Budé, 1952, vol.1, N° 1, pp49-58, p.51.

[217] عنيات المهدى، نفس المرجع، ص.99

[218] أنظر DURAND, l'Art Byzantin, Edit. Pierre Terrail, Paris 1999; Guillaumont A. La diffusion de la culture grecque dans l'art de l'orient chrétien, CRAI, 1993, vol. 137, n°4, pp. 873-880.

[219] MARTIN Henry, L'art byzantin, Edit. flammarion, paris, 1930,p.7.

إفريقيا ليبلغ أوجه في القرن الخامس و السادس ميلادي و هي الفترة الذهبية الأولى ثم استمر في تطوره حتى القرن الثاني عشر و الذي يعرف بالفترة الذهبية الثانية[220].

7-2- الفن البيزنطي من القرن الثالث عشر إلى القرن الخامس عشر:

تغيرت الأوضاع في القرن الثالث عشر، حيث شهد الفن البيزنطي تراجع نتيجة الحملات الصليبية التي شنها الصليبين ضد القسطنطينية لاسترجاع الأراضي المقدسة.

بعد قرن من الخمود استرجع الفن البيزنطي مكانته إبتداءا من القرن الرابع عشر حتى القرن الخامس عشر، و تعرف هذه الفترة بفترة تجديد الفن البيزنطي (Renaissance de l'art byzantin) تحت حكم الباليولوغوس (1261-1453م) (Dynastie paléologue) التي تغلبت على الصليبين و استعادت سيطرتها على الإمبراطورية الشرقية حتى مجيء السلطان محمد الفاتح و المعروف باسم محمت 2 الذي قضى على الإمبراطورية البيزنطية و هذا دون أن يمنع تواصل أثار الفن البيزنطي على العثماني[221].

7-3 التأثيرات الفنية للفن البيزنطي:

سجل الفن البيزنطي بدوره عدد من التأثيرات الفنية عن روما و عن مدن الشرق ما تجمع منها، و بدا حسن هذا الفن في الألوان الشرقية البديعة التي عمت جميع أرجاء هذه الإمبراطورية[222].

كثر الجدال حول أصله، فهل هو روماني أو شرقي؟. إنه فن يستمد أصوله من الفن المشرقي، دون أن نتجاهل التأثيرات الكلاسيكية الإغريقية. و نتج من ذالك ما يسمى بثنائية تقليدين معارضين(Dualisme de deux traditions opposées) [223]. أو كما يكتبه الباحث شوازي (Choisy)« **يجسد الفن الكلاسيكي العبقرية الفنية في توسعها العفوي. أما الفن**

---

[220] Ibid, p.6.

[221] LEMERLE Paul, Psychologie de l'art byzantin, Bulletin de l'association Guillaume Budé, 1952, vol.1, N° 1, pp49-58, p.52.

[222]عنيات المهدى، المرجع السابق، ،ص.99.

[223] MARTIN Henry, op.cit.,p.6.

البيزنطي فهو تلك الروح الإغريقية التي تمارس وسط مجتمع نصف أسيوي بعناصر مستعارة من أسيا" [224].

فمن الفن الهيليني الإسكندري أخذ رشاقة و أناقة الأشكال، و من الفن المشرقي أي سوريا و الفرس، أخذ الترف و الألوان و الأشكال الوردية، البازيليكات ذات القباب و الأشكال التقليدية للحيوانات و الأزهار[225].

7-4-مميزات الفن البيزنطي:

أما الميزة الخاصة للفن البيزنطي، فخلافا عن ما سبقه من فن إغريقي و روماني، تبرز في تجنب الزخارف و النحت البارز و إسبداله بالنحت المنقوش الذي يشبه التطريز، كما أنه فظل تعدد الألوان في الرخام و الفسيفساء[226].

و تعتبر كنيسة أيا صوفيا من أروع الأمثلة لهذا الفن في عهد جوستنيانس(Justinianus) (صورة 13). شملت مواضعها صور حيوانية و نباتية أنيقة و التي استمدت أصولها من الفن الشرقي و أسيا الصغرى[227]. فبالنسبة للمباني شيدت من الحجر أو من الطوب و لم يكن مظهرها مستساغا لذالك كسيت الأسطح بالملاط لتسهيل زخرفتها أو تطعيمها بالفسيفساء أو بشرائح الرخام الملونة.

أما الزخارف المعمارية، فقد كانت الآثار الرومانية مخزنا للكثير من التفاصيل المعمارية السابقة، كتيجان الأعمدة و عندما تطور هذا النمط في القرن الثالث الميلادي، تقلصت عناصر الكرنيشة الكبرى و ظهرت أنواع مختلفة من التيجان والطبالي الحاملة للعقود التي كانت تصنع من الرخام أو من الحجر[228](صورة 14).

وعليه يعتبر فن الزخرفة، من أهم الفنون التي يمكننا استخلاص خصائصه، خاصة الفن البيزنطي الذي تشكل من مدارس مختلفة.

---

[224] CHOISY Auguste, L'art de bâtir chez les byzantins, Edit.Société anonyme de publication périodique, MDCCCLXXXIII, Paris, 1883, p.6.
[225] Op.cit.. p.6-7
[226] Ibid. p. 7

[227]عنيات المهدى، المرجع السابق، ص226

[228] المرجع السابق، ص.100

فقد لوحظ أن جميع الفنون تبدو في حالة من الفخامة سواء في الميل أو التحريف أو في التغيير الكامل، حتى قبل انتقال مقر الإمبراطورية الرومانية من روما إلى بيزنطة في بداية القرن الرابع[229].

و من المؤكد أن روما قد أثرت بطرازها الفني المميز على العديد من المستعمرات مما أنتج طرازا فنيا غني بالزخرفة، كما نراه مجسدا على الحمامات الرائعة و الأبنية الحكومية الأخرى في روما. و قد وجد قسطنطينس نفسه مضطرا عند بداية استقراره في بيزنطة إلى جلب الفنانين و العمال من المشرق حيث ساهموا في التغيير الذي أعطى أكثر حيوية، و بالتالي وضعوا علامة تغيير في الطراز التقليدي[230].

فكل شعب أضيف إلى الإمبراطورية، ساهم بتأثيره على المدرسة الحديثة باستقدام طرز فنية جديدة فانصهرت هذه التأثيرات مما شكل فنا متعدد الألوان مشكلا طرازا جديدا دام طوال حكم قسطنطينس الأول[231].

8-الرمزية في الفن المسيحي:

عرفت الرمزية منذ أن بدأت البشرية في التعبير عن نفسها، فاهتدى الإنسان منذ القدم إلى الرمز بالفطرة، فجرد عن الأشكال صفة التجريد باحثا عن المعنى أو المكنون الباطني الذي يحمله الشكل. و قد أرجع العلماء بداية ظهور الرمزية إلى عصور ما قبل التاريخ من خلال رسوم التاسيلي بالجنوب الجزائري و غيرها من المواقع الأثرية التي تعود لفترة ما قبل التاريخ.

و اتفق العلماء على أن هذه الرسومات و الرموز لن تستعل لغرض تزييني بل للتعبير عن مخاوف و عقائد. فتوالى هذا الاستعمال الفني أو التعبير الفني في كل الحضارات، فلا نجد فن من فنون الحضارات القديمة إلا و استخدم فيه الرمز في التعبير عن أفكاره و معتقداته، سواء كانت دينية، أم سياسية، أم اجتماعية أم غير ذلك. تتفق أحيانا في معانيها و أحيانا أخرى تختلف. فالفن هو ذالك التعبير المتعلق بالجمال الاصطناعي(أسلوب متكلف) أنجزه

---

[229]المرجع السابق، ص.100.

[230] نفس المرجع، ص.100.

[231]نفس المرجع، ص.101.

الإنسان عبر تاريخه الطويل، من أجل التعبير أو إبراز تصويره للحياة المادية و العقائدية وفق معطيات فنية محددة في إطار جغرافي و بالعلاقات المتبادلة للإنسان مع ما يحيطه من مجتمعات و شعوب و المثمرة بالتبادلات التجارية.

و قد لعبت الزخرفة في الفن المسيحي دورا هاما سواء في العمارة أو المجالات الأخرى كالفخار و الحلي إلخ .. واستعان بها الأتقياء للتعبير عن عقيدتهم الجديدة.

و لعل عبارة أغسطينوس في هذا المجال جاءت في غاية الدقة عندما قال :"إن جمال الفن يؤدي إلى الله"[232].

كما أنه خصص في مقاله حول الديانة المسيحية ثلاثة فصول للإبراز النظريات الكبرى حول الفنون و حول الوحدانية قائلا إن الله هو مقياس كامل لكل الفنون[233].

و نشير إلى أن كل الآراء التي سنبديها حول هذه المنتجات الفنية لا بد علينا أن لا نحكم عليها حسب التعريفات الحديثة أو بالمقارنة مع فنون شعوب أخرى. بل يجب أن يكون حكمنا موضوعيا أي أن نرى هذه الأشكال الفنية كنموذج فني إرادي لمجتمع مسيحي.

و في هذا المنوال تبادر إلى ذهننا سؤال هام ألا و هو: هل هناك فن مسيحي خاص بمنطقة شمال إفريقيا في الفترة القديمة؟، علما أنها منطقة حيوية ذات ديناميكية فنية تطورت و أعطت أو خلفت عدة مفاهيم للفن سواء في العمارة، في الفنون الشعبية و الفسيفساء و الحلي و الإيكنوغرافيا إلخ...

أما عن مفهوم أو تعريف الرمز فبموجب هذا التساؤل بقيت دراسته منقسمة على عدة مجالات سواء الفلسفة أو الأنثروبولوجية(Anthropologie) و البسيكلوجية البيانية (Psychologie rhétorique) دون أن ننسى ميدان تاريخ الأديان. فهذا البحث المخصص للزخرفة و الإيكنوغرافيا(Iconographie) المسيحية هو عبارة عن تفسير

---

[232] Saint Augustin, De ordine, II, 53-54

[233] M.L'Abbé J.-J BOURASSE, Du symbolisme dans les églises du moyen-âge, Edit.Mame et cie, Tours MDCCCXLVII, p.4

أنظر كذالك Abbé Auber Histoire et théorie du symbolisme religieuxT1p.4-14 et p.213

للمواضيع المسيحية عن طريق الصور أو بالأخص كيفية ترجمة المواضيع المستوحاة من الدين المسيحي.

8-1-تعريف الرمزية و أهميتها:

تأخذ كلمة "**رمز**" في دراستنا و في الدراسات الأنتروبولوجية خاصة و العلوم الإنسانية عامة معنى خاص و هام جدا. ففي علم الإشتقاق (Etymologie) تشتق كلمة رمز (Symbolum) من الكلمة الإغريقية (σuν)(مجموعة) و (βχααζʃμ)(رمي). ففي بادء الأمر كانت كلمة سمبولون (Symbolon)باللغة الإغريقية تعني شيء مكسر على قطعتين و التي كانت تسمح لشخصين أن يتعرفا عند لقائهم في مهمة ما و هذا دون أن يتعرفا من قبل. فكانت هذه القطع الفخارية عبارة عن كلمة سر بينهما[234]. أما في مدينة أثينا فكانت كلمة سمبولون (رمز)تعني علامة توضع على الأجانب من أجل معرفة إذا ما كانت لهم رخصة إقامة في المدينة أم لا. فبذلك نستنتج أن عامة كانت كلمة رمز معناها العلاقة ما بين شخصين أو كذالك عقد ما بين شخصين[235].

فبالتالي يصبح من الواضح أن الصورة تكتسب قيمتها مما كانت تحمله من أفكار و تصبح رمز بمجرد تبادل فكري بسيط[236].

كما أنه يقصد بالرمز (symbole) الشكل الذي يدل على شيء الذي ما له وجود قائم بذاته يمثله، بمعنى أن الرمز شكل يدل على شيء غيره[237]، لذا فالرمز يعد أحد صور التمثيل غير المباشر الذي لا يسمي الشيء بإسمه[238]. و يستعمل كوسيلة من وسائل التعبير عن طريق الإحياء بالمعنى المراد التعبير عنه. و في الفكر الفلسفي يرى رمضان بسطاويسي أن الرمز يقوم في الفن بدور التجسيد المادي، في حين يكون مغزاه المضمون، و من ثم، فلبد

[234]La grande encyclopédie générale, Librairie Larousse 1976 vol 18 p.11.553, p.26.
[235] Gerard Henry Baudry. Les symboles du christianisme ancien, Edit.Lercerf, Paris, 2009, p.15
[236] Mourad Riffi, Le patrimoine symbolique dans l'art marocain, Architecture , Calligraphie, Peinture, Mémoire de fin de licence de IIéme cycle, spécialité Anthropolgie culturelle dirigé par Mustapha Ayad 1992-1993,p.28
[237]محسن محمد عطية، الفن و عالم الرمز، دار المعارف بمصر، القاهرة،ط2،1996،ج19،ص.179-190.
[238]هاوزر أرنولد، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة:عبده جرجس، سلسلة الألف كتاب، العدد 675، الهيئة العامة للكتاب و الجهزة العلمية، مطبعة القاهرة،1967، ص.56.

أن يكون للرمز لون من الصلة الروحية مع مغزاه، بحيث يكون الرمز محتويا على مضمون التشكيل الذي يريد أن يشير إليه[239].

أما عن إشكالية تصويره، فالصورة هي التي تسكن في الرمز و ليس العكس. فيقول هاوزر أرنولد (Hawser Arnold)أنه بما أن الرمز هو احد صور التمثيل الغير المباشر، فإن القصد من تحاشيه الوصف المباشر للشيء يرجع للأمرين:

الأول: إخفائه

الثاني: إبرازه على نحو أشد إستلفاته أي أنه يهدف إلى خفائه و كشفه في آن واحد[240].

في أول وهلة يبدو أن هذه التعريفات تؤدي بنا إلى مفاهيم فلسفية ميتافيزيقية* لكن الحقيقة غير ذالك، بما أن المفاهيم الرمزية قد تكون قائمة في المجتمع المراد دراسته و هذا سواء من ناحية التعاليم الدينية أو الفلسفية.

و لا غرو أن هناك أهمية خاصة للبحث عن الرموز في المواضيع الفنية، حيث إن الفنان يستخدمها للتعبير عن أحاسيسه و انفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره عن أفكار و معتقدات. و من ثم فأن أماطة اللثام عنها يساعد كثيرا في تفسير بعض الظواهر الفنية التي تبدو صعبة الفهم أو مبهمة.

و كل هذه المفاهيم بصفة عامة تؤكد عن أهمية هذا النوع من التدقيق في دراسة الرموز و الأشكال في أي فن من الفنون و بالخصوص في الفن المسيحي الذي كما ذكرنا فيما سبق أنه فن نشأ وسط مجتمع مضطهد تلاعب بالصور من اجل التعبير عن مشاعره و عقيدته الجديدة.

أكد الكثير من العلماء على رمزية الفن بذاته، حتى أن بعضهم يرى أن "الإنسان حيوان رامزا" أو "حيوان صانع للرموز"، كما يذكر رمظان الصباغ في دراسته للفن: إن الفن رمز، و

---

[239] 3 رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون و الفلسفة، تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1992،ص.17.

[240] هاوزر أرنولد، المرجعالسابق، ص.56.

*الميتافيزيقيا: أو ما يسمى بما بعد الطبيعة علم يبحث في مشكلات الوجود اللامادي و علله و غايته القصوى و نحو ذلك من الموضوعات مجردة مفارقة، اي تهدف إلى البحث فيما وراء الظواهر المحسوسة.

العمل الفني صورة رمزية، و أنه نسق رمزي ابتدعه كائن ناطق للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية[241].

فالرمز إذن هو صورة تخطيطية مشكلة تبعث إلى إيمان، عقيدة وطقس أو إلى رواية من النصوص المقدسة لديانة ما.و الطابع التأسيسي للصور و التشكيلات الرمزية يعطي للرمز طابع خيالي جميل و جلاب أدى إلى إنتاج فني رائع عبر العصور و في العديد من المجتمعات.فهو يحسس ما لم هو مرئي و يجمع في المعنى كل المجتمع بعلامات معينة تشير إلي معان محددة وتحل محلها، واتسعت استخداماتها في الحياة اليومية، يستخدمها الفنانون عادة لتضفي قوة وجمالا على المعنى و إن كان البعض يصعب عليه فهمها أحيانا[242].

و إذا أردنا أن نعطي تعريف واضح للرمز فليومنا هذا ما زالت العملية صعبة, وفي هذا الشأن قال أندري مالرو (A.Malraux) :

« ***Le symbole exprime ce qui ne peut être exprimé que par lui*** ». *André MALRAUX"*

بمعنى: يعبر الرمز عن ما لا يمكن تعبيره إلا به[243].

و في هذا المنوال يقول كذالك الباحث لوي مارين(L. Marin) [244]:

« **l'image traverse les textes et les change; traversés par elle, les textes la transforment**".

بمعنى: تخترق الصورة النص و تغيره و الذي بدوره يحورها.

وقبله في القرون الوسطى عرفه ايزيدور(Isodore) /560-636م/بقوله :

« c'est un signe qui donne accès à une connaissance. C'est le signe de l'invisible, du spirituel, du lointain »

---

[241] رمظان الصباغ، الفن-نشأته و معناه، مجلة كلية الأداب بسهاج، العدد22، الجزء الول، مارس، 1999، ص.199.
* أنظر عفيف بهنسين جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، العدد14، الكويت، ،1989، ص.106.
[242]جرجس داود الرموز والرمزية في الفن القبطي في قسم: مصريات http://www.coptichistory.org/new_page_6247.htm

[243] MALRAUX André, l'Herne, cahier n°= 43, sp.. Introduction
[244] MARIN Louis, Les pouvoirs de l'image, Edit.Du Seuil, Paris, 1998,p.9.

بمعنى: "الرمز علامة تعطي طريقا للمعرفة إنه علامة الخفاء، و الفكر الروحي و ما هو بعيد"[245] فهكذا يبدو أن متعة هذا النوع من الدراسات حول الزخرفة و الرمزية الدينية حين تقوده أدواته البحثية إلى اكتشاف أن ذالك الرمز الذي استخدمه الفنان يتوافق مع تعاليمه الدينية، بل ربما يهدف منه إلى خدمة أهدافه السامية.

2-8-الرمزية في المفهوم الديني المسيحي:

أخذت الرمزية أهمية كبيرة في التفكير الديني المسيحي عامة و الفن خاصة. أما عن المعنى الرمزي للصورة منذ بداية الفن المسيحي فقبل أي اعتبار أكاديمي أو فني، لبد أخذ بعين الاعتبار الصيغة الدينية لهذا اللفظ المرتبط بمصدر كتابي ألا و هو الإنجيل حيث ذكرت قصة الرسول طوبيا(Tobie)الذي بعث بابنه إلى بلاد الميديون (Medes) في بلاد فارس، من أجل استرجاع قيمة مالية إستحفظ بها لدى رجل؛ فأجاب طوبيا أباه و قال" **يا أبت كل ما أمرتني به أفعله. و أما هذا المال فما أدري كيف أحصله فإن الرجل لا يعرفني و أنا لا أعرفه فما العلامة التي أعطيها له بل الطريق الذي يؤدي إلى هناك لا اعرفه أيضا.**" فأجابه أبوه و قال:" **أنا عندي صكه فإذا عرضته عليه فإنه يؤدي عاجل. و الآن هلم فالتمس لك رجلا ثقة يصحبك بأجرة حتى تستوفي المال و أنا حي". طوبيا 5 :2.3**[246].

فمنذ الأيام الأولى للمسيحية قام المسيحيون إحاطة أنفسهم بالرموز و لقد تلاءمت الرمزية مع مقتضيات الفكرية و الدينية التي هي بأمس الحاجة لإحساس حسي كي تسمو بنفسها صوب الأفاق العليا لهذا الدين الجديد. وقد ارتبطت هذه الرمزية باللغة السرية و الكاشفة في أن واحد بشكل محكم ودائم و بالدين أولا ثم بالفن وغالبا ما أبرز الفنانون مهارتهم بتنفيذ الأعمال الرئيسية التي أوحى لها مضمونها الرمزي مرتبطون بالتقاليد و حتى بالكهنة سواء تعلق ذلك بديانات وثنية أم بالديانة المسيحية.

أما عن الفن المسيحي فيبدو أن الرمزية لعبت دور هام سواء في الفن بذاته أو اللغة الدينية للمجتمع المسيحي القديم و حتى يومنا هذا.

[245] DAVY M.M, Initiation à la symbolique romane, Paris, Edtr.Flammarion, 1964, p.313.

[246] BAUDRY Gérard Henry, les symboles du christianisme ancien p.15.

ولقد تأخذ هذه كلمة "رمز" كما سنراه فيما بعد مكانة هامة، حيث أنها تدخل ضمن مفهوم كلمة كريدو[247](credo) التي تعني رمز الإيمان و هي بدورها ملخص للأهم مبادئ التقوى و الإيمان في الديانة المسيحية ومن لا يطبقها و لا يعترف بها فهو هرطقي (Hérétique) أي ملحد. فرمز الإيمان بمثابة رمز الالتحاق بالكنيسة، كما هو الحال بالنسبة لرمزية الطقوس المتعلقة بالتعميد (Symbole baptismal) و رمز الحواريين (Symboles des apôtres)و رمز مجمع نيقية بالقسطنطينية(Nicée constantinople) [248]إلخ....

وإذا أخذت الرموز في الديانة المسيحية مكانة هامة، فلم يكن هذا لمجرد غرض تزييني أي كعناصر زخرفية فقط، بل استعملت أيضا لضرورة عقائدية، فلسفية و تيولوجية في آن واحد[249].

و في هذا المنوال يوضح المفكر أوريجان Origéne في كتابه [250]Traité des principes III

هذه الفكرة، بشكل واضح قائلا أن كل إنسان مهتم بالحقيقة عليه أن لا يقتصر بالكلمات و الأقوال فقط، بل عليه أن يهتم بكل ما يحيط بها من معاني لأن لكل مجتمع مفاهيم خاصة به خاصة إذا تعلق الأمر بالدين و المعتقدات[251].

إلى جانب ذالك قول الباحث التيولوجي و الباطريارك سيريل الإسكندري Cyrille d'Alexandrie "...إننا نتعلم من خلال الصور و الأشكال التي تعتبر كلام لا بد أن نتعرف عليها..." (Cyrille d'alexandrie,ContreJulien, I)[252] .

و على أي حال، نود التأكيد على أننا في هذا العمل لا نبحث سوى عن رمزية الزخرفة المسيحية بل سنحاول بقدر الإمكان تفهم الفكر الرمزي و الديني و التاريخي لهذه الأشكال الفنية، لأن الفن المسيحي لا يعد فنا رمزيا فحسب، أو ما فوق الواقع، إذ إن الرمزية لم تكن

---

[247] الكريدو: مجموعة المقولات التي تشكل أساس الدين و الإيمان.

[248] HEFFTI Max Lionel, L'histoire des symboles des apôtres et de Nycée constantinople, Conférences d el'église réformiste française de zurich, Zurich, 1914, p.5-6.

[249] BAUDRY G.H., Op.cit, p.18.

[250] CROUZEL Henry et SIMONETTI Manlio, « Origéne », Traité des principes, III, livre III et IV, Edit. Le Cerf, Paris, 1980.

[251] BAUDRY, op.cit, p.18.

[252] Ibid, p.18 ; BURGIERE Paul et EVRIEUX Pierre, Céryle d'Alexandrie contre Julien, I, Edition. Le cerf, Paris 1985.

تشكل إلا جزءا يسيرا في هذا الفن، مما يستدعي دراسته بطريقة علمية أكاديمية. كما أننا من ناحية أخرى لا نميل إلى حصر هذا الفن في ركن ضيق من البحث، و الاعتقاد كما يرى بعض العلماء أنه يقوم فحسب على فكرة فلسفية عقائدية، و هي فكرة سرمدية الله و فناء الكائنات كما يقول الباحث محمد علي أبو ريان في كتابه حول فلسفة الجمال[253].

[253] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال و نشئة الفنون الجميلة، دار المعرفة، الإسكندرية .1993

الفصل الثانـي

الأشكال النباتيـة

تعتمد الزخرفة النباتية في تكوين مفرداتها على العناصر الطبيعية، و هي فن من الفنون الزخرفية التي ظهرت منذ الحضارات القديمة و مست مختلف أنواع النباتات. غلب عليها البساطة و التحوير و التأثير الشرقي باستخدام الفروع و الأوراق و عناقيد العنب و نبات الأكنتس ذي الثلاث أو خمسة وريقات, و وحدات نباتية محورة لدرجة يصعب إرجاعها لأصلها الطبيعي. و استخدمت هذه الأشكال ضمن أشرطة و الحشوات و كثيرا ما تداخلت مع الأشكال الهندسية.

فإذا ما تأملنا في المنجزات الفنية الإغريقية و الرومانية، لا نجد اختلافا كبيرا في اختيار النماذج النباتية و من أشهرها ورقة الأكنتس التي كانت أساس زخرفة التيجان، فلم تقتصر هذه الزخرفة على التيجان و العناصر المعمارية فقط، بل مست كل من الفسيفساء و الفخار و الأدوات البرونزية مثل المصابيح و الحلي.

أما في الفن المسيحي فقد حظيت الأشكال النباتية أهمية خاصة في الفنون الزخرفية لما كانت تحمله من معاني و رموز دينية، حيث تميزت شخصية الفنان المسيحي في تعبيره الزخرفي بين التحوير والتجريد المطلق والتكوينات الحرة.

و يقوم تركيب الزخرفة النباتية على قواعد و نظم معروفة، من ابرزها:

– التناظر بكافة أنواعه، كلي و نصفي و محور (شكل 1).

– التكرار، و هو إعادة رسم العنصر الزخرفي عدة مرات(شكل 2).

– التناوب، يعني توظيف عنصرين أو أكثر بتوزيع متناوب و وفق قواعد فنية دقيقة محددة ، من حيث التركيب، ومن تلك القواعد والقوانين التكرار، والتناظر، و التناوب، و التقابل، و التعاكس(شكل 3).

لعب فنانون الإغريق و المشارقة دورا هاما في تطوير الزخرفة النباتية، حيث فظلوا الزخرفة الكثيفة، و انتقل هذا التقليد إلى الفن المسيحي لا سيام العناصر المعمارية و الفسيفساء.
فابتدأ من القرن الرابع ميلادي، ظهرت على عقود المباني المسيحية زخرفة نباتية متنوعة كأغصان الكروم التي تتفرع من الأباريق، تتخللها أحيانا طيور أو حيوانات أخرى. فالفنان

المسيحي أقبل كثيرا هذا النوع من الزخرفة لدرجة أنه جعلها من المواضيع الأساسية في زخرفته.

1-الأكنتس:

تدخل ورقة الأكنتس في العديد من الزخارف القديمة، فهي من النباتات ذات التوريق الخاص، تستعمل خاصة في زخرفة التيجان حيث أنها تميز الطراز الكورنثي الذي نشأ لدى الإغريق على يد الفنان كاليمك[254](Calimaque) في حوالي نهاية القرن الخامس ق.م[255]، كما تدخل في زخرفة الفسيفساء الإغريقية و الرومانية. ففي الفن الإغريقي يمكن ملاحظة هذه الزخرفة في معبد أبولون بباسلي(Bassae) في وسط البلوبونيز(peloponése) والمؤرخ ما بين 420-450ق م[256] (صورة15).

أما في الفن الروماني فالأكنتس يرمز إلى الانتصار كما تبدو بوضوح في مذبح الأرا باكيس أوغسطاي(*Ara pacis augustae*) [257] (صورة 16). و لقد كتب المؤرخون القدامى عن رمزية هذه النبتة، أمثال فرجيل(Virgile) في كتابه الشهير (Bucolique)[258] بقوله التالي:

Errantes hedera passim cum baccare tellis

Mixtaque ridenti colocasia fundet acanthdo

Virgile, Bucolique, IV, 19-20

بمعنى:"تلتوي أوراق اللبلاب الجميلة مع الأكنتس الأرجواني لمتعة العنين ".

و لقد تواصل استعمال صورة هذه النبتة في الفترة المسيحية للتعبير عن تجاوز المسيحي مشقات الاضطهاد كما يشار إليه في الإنجيل **متى 13-7**. فهي تزين كل من التيجان (صورة 17-21)، و دعائم الأبنية (صورة 22)، دون أن ننسى الفسيفساء(صورة 23-25، شكل 4).

---

[254] كاليماك: نحات و رسام إغريقي مارس في مدينة أثينا ما بين 462 و 408 ق م. لقب ب كتاتكنتيكوس Catatexitechnos أي الفنان المتقن.

[255] VITRUVE, Livre IV, Chap.1

[256] GRABAR A. Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique, société les belles lettres, Paris, 1929.p.33.

GOODENOUGH R.Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, Vol. I. The Archeological Evidenceأ from نضرأ Palestine; Vol. II. The Archeological Evidence from the Diaspora; Vol. III. Illustrations; Vol. IV. The Problem of Method by Erwin.

[257] SAURON M. Gilles, Le message symbolique des rinceaux de l'Ara pacis Augustae, CRAI, 1982, vol.126, p.83

[258] VIRGILE, Bucolique, IV, 19-20.

أما عن طريقة تصويرها فنجد منها:

1-**البسيطة:** تعرف كذالك بورقة الأكنتس المجعدة (Frisée) أو الهلينية المتأخرة(Tardo hellénique) أو الإيطالوكورنثية(Italocorinthien) و تؤرخ لبداية القرن الخامس قبل الميلاد لتبدء في الإندثار إبتداء من القرن الثاني ميلادي [259](شكل 5-أ).

2-**ورقة الأكنتس على شكل أوراق النخيل** (Acanthe en palme) : ظهر هذا النوع منذ القرن الثاني ق.م[260] (شكل 5-ب).

3- **ورقة الأكنتس على شكل قطرات** (Acanthe à gouttes): يؤرخ هذا الشكل بما قبل النصف الثاني للقرن الرابع ميلادي[261](شكل 5-ت).

4- **ورقة الأكنتس على شكل أسهم** (Acanthe à flèches)يؤرخ هذا الشكل بما قبل النصف الثاني للقرن الرابع ميلادي(شكل 5-ث).

5- **ورقة الأكنتس على شكل رمح** (Acanthe à harpons) و المعروفة كذالك بالمشوكة(Chardonneuse) يؤرخ هذا الشكل بما قبل 46 قبل الملاد[262] (شكل 5-ج).

6-**ورقة الأكنتس على شكل ورقة الزيتون** (Acanthe en feuille d'olivier) و المعروفة كذالك بورقة الأكنتس الأغوسطية(Acanthe augustéenne) و يؤرخ هذا الشكل بالقرن الأول قبل الميلاد (شكل 5-ح).

2-الزهرة:

استخدمت الأزهار بكثرة خلال الاحتفالات الطقوسية منذ القدم. كما كان الحال في حضارات المتوسط ما قبل المسيحية، ففي قرطاجة يعود تاريخ ظهورها كعنصر زخرفيا إلى نهاية القرن الرابع قبل الميلاد و استمرت حتى القرن الثاني قبل الميلاد[263]، كما استعملت

---

[259] ROTH-CONGES Anne, L'acanthe dans le décor architectonique protoaugustéen en Provence. In: Revue archéologique de Narbonnaise, tome 16, 1983, pp.116-117.
[260] Ibid., p.118.
[261] Ibid.,p.118 .
[262] Ibid, p.129.
[263] أرفه لي محمد خير، خصائص العمارة الفنيقية في المغرب القديم، خلال الألف الأولى قبل الميلاد، رسالة الدراسات المعمقة في التاريخ القديم، جامعة الجزائر، 1975-1976، ص.46.

في الفن المصري و الإغريقي الروماني. وبقيت على حالها في العهود التالية، عندما ارتبط مثلاً، استخدام الأزهار بالطب والعلاجات بالأعشاب، التي سمحت بفهم القيمة "العلاجية" لبعض الأزهار. فارتبطت بالعذراء مريم و القديسين في الديماس حيث جسدت في الرسومات الجدارية على شكل إكليل أو أباريق (صورة26–28) كما صور المسيح بإكليل يطلق عليه بالكرونا قلوريا (Corona gloria)(صورة29) التي تتجلى أهميتها فيما ذكر في الإنجيل " و تكونين إكليل جمال بيد الرب، و تاجا ملكيا بكف إلهك" **إشعياء62: 3**و في رسالة بطرس "و متى ظهر رئيس الرعاة تنالون إكليل المجد الذي لا يبلى" **بطرس(1) 4:5**

و بالنسبة لأثارنا موضوع الدراسة، وردت الأزهار بشكليها البسيطة و المركبة. فالبسيطة نفذت خاصة على الدعائم المعمارية (صورة 30)أما المركبة فنقصد بها المحورة بشكل هندسي (صورة 31–34).

2–1–الزهرة الرباعية:

نجد الأزهار رباعية البتلات منها ذات بتلات مغزلية (fusiforme) (شكل 6) و أخرى ذات بتلات شعاعية (hélicoïdales) (شكل 7) تتوسطها زهرة اللوتس الثلاثية البتلات، و هي مصرية الأصل أعيد استعمالها في الفن المسيحي نظرا لجمالها. و يمكن أن نرى فيها رمز للصليب مما يسهل استعمالها على الدعائم المعمارية (صورة 38) و على فسيفساء الكنائس(صورة 32–38، 40–42) و الفسيفساء الجنائزية(صورة 43–45). ففي هذا المنوال يبدو أن شكل الزهرة الرباعية البتللة التي تزين كل من فسيفساء بزيليكة كريزنيوس بجميلة(صورة 35) و بالأخص فسيفساء الكنيسة الصغيرة بعنابة(صورة 36) شكل فريد من نوعه لا وجود لمثيله في المقاطعات الأخرى في إفريقيا مما يجعلنا نفترض أنها أنجزت من طرف فنان محلي أي ورشة محلية لا سيما أنها شبيهة بفسيفساء إسقنت نيكا (*Isgunte Nica*) بعنابة و المؤرخة بالقرن الثالث ميلادي[264] (صورة37).

[264] MAREC (E.), Monuments chrétiens d'hippone,ville épiscopale de Saint Augustin,Edit. Arts et matiers graphiques, Paris, 1958, p.42, note 1.

2-2الزهرة الخماسية:

استعملت هذه الزهرة بدورها في زخرفة الفسيفساء الرومانية و هي رمز السيدة مريم. و الدليل على ذالك قطعة أجر من الفخار مؤرخ بالقرن الرابع ميلادي و هو تحمل زخرفة نباتية تتمثل في زهرة خماسية مرفقة بكتابة لاتينية نصها "Sancta Maria adjuva nos"[265] بمعنى ساعدينا يا مريم القديسة (صورة 46).

أما عن عبادة السيدة مريم فهي انتشرت في المشرق و انتقلت إلى الغرب خلال القرن الرابع ميلادي حيث توزعت الكنائس المهداة للسيدة مريم على طول الساحلي المتوسطي عبر الطريق التجاري السوري. كما يتضح أن هذه العبادة انتشرت أساسا في الوسط الإكلزياستي(Eclésiastique) دون أن تعم عامة المجتمع الذي كان يفظل عبادة القداس المحليين[266]. مما قد يفسر أن من خلال دراستنا لم نعثر على أي كتابة تحمل إسم السيدة مريم كما أن هذا الشكل للزهرة أي الخماسية ناذر حيث وجدنا منها سوى أربعة نماذج. الأول على فسيفساء بيت التعميد بمدينة جميلة(صورة 47) الثاني و الثالث على دعامتين من مدينة مرسط(Morsot)(صورة 48) أما النموذج الرابع فيتمثل في دعامة معمارية عثر عليها بنواحي عين كبيرة بسطيف (صورة 49).

2-3الزهرة السداسية:

يبدو أن هذه الزهرة استعملت بكثرة في شمال إفريقيا و يرى الباحث كادناه(CADENAT) أنها زخرفة محلية بربرية خاصة بمقاطعة موريطانيا لا سيما في نواحي وهران[267] (صورة48-57). يرى فيها البعض رمز للسيدة مريم (Symbole marial)[268].

[265] AUSSIBAL Robert, Le symbolisme marial des stèles discoidales, Cuadernos de seccion, Anthropologia-Ethnographia, 10.1994 ; p.502.
[266] THIRION Jacques, Le culte martial et la génése de la sculpture méditerranéenne, Bulletin monumental, 1952,110-02, p.178.
[267] CADENAT Pierre, Les chapiteaux tardifs du Limes de Maurétanie Césarienne dans la région de Tiaret, Antiquités Africaines, 14,1979, pp.647-260
أنظر MARION J., L'éperon de sidi medjahed (oranie) Libyca A.E.,T.7, 1959, p.39,fig.17.

[268] AUSSIBAL Robert, op.cit, p.502.

2-4الزهرة الثمانية:

يبدو أنها لم تستعمل بكثرة حيث عثرنا على نماذج قليلة و لن نجد فيها أي رمزية (صورة 58-60).

3-الورقة القلبية:

استعملت الورقة القلبية بكثرة في الفن الروماني عامة و من قبله في الفن القرطاجي و هي رمز للخلود[269] و استمر استعمالها في الفن المسيحي على وجه الخصوص، سواء على الفسيفساء أو الدعامات المعمارية(صورة 61-65،62-69،66-71) أو على الناقشات (صورة 63)و الأنصاب (صورة 64) و الحلي(صورة 67-68) المصابيح الزيتية بشمال إفريقيا (صورة 72-82).

أما عن رمزيتها فيبدو أن منذ الحضارات القديمة كان لها معنى وقائي بإبعاد العين الشريرة[270]. و رغم أنه لن يشار إلى رمزية هذا الشكل في الكتب و القواميس فإنه ورد ضمن مشاهد رمزية دينية أوخاريسطية جسدت على التحف المسيحية كالمصابيح. فعلى مصباح مسيحي من قرطاجة رسم قلب يتوسطه صليب(صورة 75) و على مصباح أخر فهو يرافق الصليب المسيحي(صورة 75-76) [271]. أما على نماذجنا في نوميديا فهو يحيط مشاهد من العهد القديم و الجديد أو رموز أوخارسطية واضحة كاليمامة.و بالتالي نرى أنه يجسد رمزية دينية أوخارسطية (صورة 77-82).

وندعم فكرتنا بما ورد حول موضوع القلب في كتابات قديسين الكنيسة المسيحية، حيث يقول الباحث لوكليرك(Leclerc) أن القديس بولان(saint Paulin de Nole) و القديسة جرترود (sainte Gertrude) و ماكتيلد(Machtilde) هم أول من كتب عن هذه العبادة. و يؤكد

[269] أرفه لي محمد خير، خصائص العمارة الفنيقية في المغرب القديم، خلال الألف الأولى قبل الميلاد،رسالة الدراسات المعمقة في التاريخ القديم،1975-1976 ، جامعة الجزائر، ص.47.

[270] CAGNAT René et CHAPOT V., Manuel d’archéologie romaine,T. II, Edit. Auguste Picard, Paris, 1917, p. 200.

[271] DELATTRE Pr., Symboles eucharistiques, Edit. Imprimerie générale, Tunis, 1930, p.78-79.

القصيص دولاتر(Delattre) ذالك بقوله أن المكانة التي تحتلها هذه القلوب حول رمز المسيح أي الصليب تبرز العلاقة المباشرة بين الرمزية و العقيدة المسيحية[272].

أما شربونو(Charbonneau) يذكر بدوره أن الصليب كان يرمز في القرون الوسطى إلى القلب الإلهي[273]. و إن دل هذا على شيء فإنما يدل على الرمزية الأخاريسطسة لهذا الشكل.

4-النخلة و الشجرة:

لشجرة النخيل مكانة و أهمية كبيرة في الحضارات الشرقية منا العراقية القديمة و السومرية بوجه التحديد. و صاروا مضرب الأمثال في عنايتهم لهذه الشجرة التي كانت مصدر الثروة و مرتكز الارتباط بالأرض و التجدر فيها. و احتلت النخلة مكانة هامة في البعدين الواقعي و الأسطوري لحياتهم اليومية[274]. و صورت الشجرة الرمزية منذ أربعة آلاف سنة, كرمز للفوز و الحياة السعيدة، إذ كان الكهنة في العالم الشرقي يضعون على رئس الإله تاج من سعفة النخيل لطلب قوة الخصوبة و كان يرمز كذالك إلى نصر الإله و قوته[275].

أما في الفن المسيحي، فكان لموضوع الشجرة أهمية بالغة، حتى كاد أن يكون المعبر الرئيس عن العقيدة المسيحية، حيث استعملت في المواضيع الدينية المسيحية المختلفة. على سبيل المثال، موضوع الجنة، إذ تمثل الأشجار القديسين والصالحين من سكان الجنة، كما ترمز مرة أخرى إلى الفوز أي فوز المتوفى المسيحي على الأذى و المنية و الحصول على حياة ثانية خالدة[276]. كما ترمز النخلة من جهة أخرى إلى موضوع ولادة المسيح الذي تتوسط فيه الشجرة موضوع الصورة(صورة 83) . وقد صورت على جانبيها حمامتين أو طائرين متقابلين مثلما هو الحال في الحضارة السومرية (صورة84). و تذكرنا صورة الطائرين المتقابلين بالتعبير عن ممارسة الختان في الديانة اليهودية القديمة يرتبط معناها بالنص الإنجيلي التالي :

---

[272] Op.Cit., p.79 .

[273] CHARBONNEAU LASSAY, M., Le bestiaire du christ : la mystérieuse amblématique de jesus christ, Edit. Albin Michel, Paris, 1941, p.282.

[274] عبد الحميد الحمداني، صورة النخلة في المعتقدات الرافدينية مجلة الأداب السومارية، العدد الرابع، السنة الثانية، تشرين الثاني ،2009، ص.1

[275] أرفه لي محمد خير، المرع السابق، ص.46.

[276] BERTHIER A. et CHARLIER René, Sanctuaire punique d'El Hofra, Edit. Arts et métiers graphiques, Paris, 1955, p.188.

" **ولما حان موعد طهورهما بحسب شريعة موسى ، صعدا به إلى أورشليم ليقدماه للرب، كما كتب في شريعة الربِّ من أن كل بكرٍ ذكرٍ ينذر للرب، وليقربا كما ورد في شريعة الرب : زوجي يمام أو فرخي حمام.**" **لوقا 2:24-22.**

أما شجرة النخيل و أوراقها فقد ظهرت في عدة حضارات شرقية، كالمصرين الذين رسموا هذه الشجرة في العديد من القبور و المعابد ابتداء من نهاية الألفية الرابعة قبل الميلاد[277]. كما يمكن أن نراه في رسم جداري في قبر من مدينة طيبة و المؤرخ ما بين القرنين الثالث عشر و الثاني عشر ميلادي. (صورة85). كما أخذت نفس الشجرة أهمية كبيرة في الحضارة البابلية حيث كان سقام لها في مدينة بابل حفل خاص[278] (صورة 86)ثم استمر استعمالها في الأدوات الليتورجية المسيحية من مواد مختلفة كالزجاج(صورة87). و صورت عدة مرات على الفسيفساء كما هو الحال في بيت لحم بفلسطين (صورة 88).أما في الحضارة الفينيقية فكانت النخلة من الأشجار المفضلة لما كانت تحمله من ثمور و رمزية دينية خاصة، كما يمكن أن نراه على جرة من مدينة أريحا التي صور عليها أشجار النخيل محاطة بحمامتين في وضعية تقابل (Antithétique) (صورة 89) مما يعطيها رمزية الحياة في توازنها الطبيعي و الإلهي[279]. أما عند القرطاجيين فكانت ترمز إلى النصر و الحياة السعيدة إذ كان الكهنة يحيطون الإله بسعف النخيل لطلب قوة الخصوبة في العالم الشرقي[280]. أما في الحضارة الإغريقية، فكانت ترفق إلهة النصر نيكاي (Niké) (صورة 90)، و الهة النصر فيكتوريا (Vitoria) في الحضارة الرومانية (صورة 91)[281].

و يبدو أنها دخلت إلى إفريقيا عن طريق الفنيقيين و كانت تسمى باللغة الإغريقية فوينيكس (phoenix) أي شجرة فينيقيا. في حين يرى باحثين آخرين أن هذه التسمية تطلق على طير القيامة في الديانة المسيحية و هو مرتبط **بسفر الرئيا 24:18**[282].و هو يدل على فوز

[277] WALLERT I., Die palmen im alten agyten ein untersuchung ihr praktischen, symbolischen und religiösen bedentung, Edit. Verlag Bruno hassling, Berlin, 1962, pp.1-10.
[278] DELLATRE, op.cit., p.84.
[279] MICHEL Fanny et CARDEL Annie, L'iconographie et le symbolisme du palmier dattier dans l'antiquité, Revue d'ethnoécologie, 4, 2013, p.4.
[280]أرفه لي محمد خير، المرجع السابق ص.46
[281] DELATTRE, op.cit, p.84.
[282] Ibid., p.84 .

المتوفي على الأذى و المنية أي الحصول على حياة ثانية خالدة[283]. كما أنه ذكر في سفر **أيوب** بالعبارة التالية:"فقلت: إني في وكري أسلم الروح، و مثل السمندل أكثر أياما" **أيوب 18:29** وكلمة سمندل بذاتها دار حولها الحوار في معناها حيث هي ترجمة للكلمة العبرية هول التي لها معنايين الأول رمل وفي المعنى الفريد تعني طير العنقاء[284].

هذا ما يجعلنا نرجح أنه يحمل رمز مروع (Apocalyptique) خاصة إذا كان مرفوق بالحرفين ألفا و أوميقا (Alpha et Omega)[285] أي البداية و النهاية .فلقد صور على المصابيح السيجيلية الأفريقة بالعديد من مدن نوميديا كجميلة (صورة 92). وكذالك في مواقع من تونس.

في مواضيع أخرى ترمز النخلة إلى الطهارة، و إلى الصدق[286] كما هو الحال في قصة سيدنا داود كما هو مذكور في المزامير :" اَلصِّدِّيقُ كَالنَّخْلَةِ يَزْهُو، كَالأَرْزِ فِي لُبْنَانَ يَنْمُو." **مزامير 12:91**، بمعنى و لهذا صورت الشجرة في بيوت التعميد كما هو الحال في سوسة بتونس (صورة رقم 93).

أما القديس أوغسطس، يضيف عبارة أخرى يذكر فيها النخلة كرمز للشفاء و الجنة « ***Rami palmarum laudes sunt, significant victoria***"، بمعنى"و كان لفروع أشجار النخيل غنتصارا واضحا". و حسب الأب دولاتر، فهي ترمز إلى الراعي الطيب، حيث وردت هذه الزخرفة أمام صورة الراعي الطيب على إبريق عثر عليه بمدينة قرطاجة[287].

و حسب دولاغراز(Delagreze) فشجرة النخيل ترمز إلى الإنسان الذي يجب أن يحاسب حسب الثمار التي ينتجها في حياته، فإن وفق فيها فإن مصيره الجنة، أما إذا خفق فمصيره جهنم[288].

[283] BERTHIER, op.cit., pp.197-198.

[284] LECOQ Françoise, Y'a-t-il un phénix dans la bible ?, A propos de Job 29,18, de Tertullien (de resurectione carnis 13,2-3) et d'Ambroise(de excessu fratris 2, 59), Kentron, Revue pluridisciplinaire du monde antique, p.56.

[285] HERMANN and ANNEWIES Vandenhoek, Apocalyptic themes in the monumental and minor art early christianity, pottery, pavements and pardise, Edit.Brill, Leiden, London, Boston, 2013, p.344.

[286] DEONNA W. , L'ex-voto de Cypsélos à Delphes : le symbolisme du palmier et des grenouilles (second et dernier article). In: *Revue de l'histoire des religions*, tome139, 1951, p.173.

[287] DELATTRE, op.cit., p.84.

[288] DELAGREZE G.B., Pompei, les catacombes de Rome, Edit. Firmin Didot, Paris, 1888, p.299

كما ترتبط شجرة النخلة بموضوع الصلب في الكثير من الأعمال التصويرية الفسيفسائية في الفن المسيحي الشرقي، باعتبار أن المسيح عليه السلام صلب على شجرة النخيل[289].

ففي عهد الإضطهدات كان المسيحيون يصورون الصليب بشكل محور في صورة أشجار مختلفة[290]. و شجرة النخلة تلاءم تماما هذه الرمزية خاصة إذا جسدت على شكل سعفة عمودية تتوسط سعفتين أفقيتين[291]، كما نراه على الفسيفساء و الرسومات الجدارية بسراديب مدينة روما.(صورة 95) و على قاعدة قدح من الزجاج من روما (صورة 96).أو على شكل شجرة و عليها عناقيد العنب كما هو مجسد على فسيفساء بمدسنة سوسة (صورة 93).يمكن تأكيد هذه الرمزية في صورة أخرى لشجرة النخيل و فوق احد أغصانها طير العنقاء على رئسه بإكليل شعاعي (صورة 94) . علما أن هذا الطير ذكر في الإنجيل و كذالك من طرف ترتليانس في كتابة حول القيامة[292]، حيث تمّ من خلاله إسقاط الدلالات الروحية والفلسفية على السيد المسيح الذي قال بأنّ العنقاء يموت، ثمّ يعود إلى الحياة مرة جديدةً، الأمر الذي جعله مشابهاً للسيد المسيح، والذي أتى من بلاد الشرق أي الفردوس، إلى البلد الذي يوجد به الموت، ثمّ يعود إلى السماء موطنه الأصلي.
يبدو أن هذه الصورة شاعت عند المسيحيين الأفارقة[293]. فهي تعبر كذالك إلى شجرة الحياة بالتعبير عن المسيح كسبب للوجود الحي وهو تجسيد لنص ديني أنجيلي. كما يظهر في نموذج من واد غزال (صورة 97) و الأهم في ذالك أن الفنان المسيحي، تبنى موضوع الشجرة كنظرية عمل يتحقق بها مفهوم التماثل اللذي يعتبر أحد مصادر الجمال عند القديس أوغسطين الذي يصفه أكثر شمولية من وحدة التشكيل [294] كما يظهر في دعامة هنشير البقر (صورة 98). أو إبريق أخرسطي محاط بحياونين أوخارسطيس كحمامتين(صورة 104).

[289] BAUDRY, op.cit., p.35-36.
[290] DELATTRE R.P.op.cit., p.83.
[291] Ibid p.84
[292] TERTULIEN, De carnis resurectionne, 8.9, http://www.tertullian.org/french/g1_09_de_carnis_resurrectione.htm
[293] DOM LECLERCQ, D.A.C.L. T.8, p.1405.
[294] SUREDA Joan. LIANO Emma, le monde Roman, Edit. Présence d el'art, Zodiaque, les clées de Brower,Paris, 1998, p. 78 .

تعدد تصوير هذا الشكل في مقاطعة نوميديا على الدعائم المعمارية (صورة 99)و الناقشات (صورة 100). و تتأكد رمزيته الدينية في تصويرها على أسكوف باب مدينة فرج بفلسطين حيث صورت الشجرة بشكل تخطيطي و هي تتوسط شمعدين (صورة 101) أو على شكل سعفتين يتوسطهما منوغرام المسيح مرفق بالألفا و الأومقا(صورة 98) أو سعفة واحدة بجانب المنوغرام و الألفا و الأميقا(صورة 102) أو سعفتين يتوسطهما خروف و عنقود عنب(صورة 103) .

أما عن الرمزية الأخارسطية للشجرة بصقة عامة فقد وردت عدة مرات في الإنجيل. حيث يشار إلى قوم إسرائيل بشجرة التين **إرميا 21:2** ،و في **أشعياء 1:11**، أما فاكهته فهي ترمز إلى أصل العبد كما ورد في كتاب الإنجيل **لوقا 42:1** و أما الأوراق و الأزهار فهي رمز التوسع و الأمن و الإزدهار كما ورد في **هوشع6:14**، و في **سفر التكوين 3:4.** أما في **رؤية يوحنا7:2** و **حزقيال12:47** و بداية التورات **سفر التكوين 5:2،8-9** ذكرت الشجرة كرمز للحياة و الأبدية.

و من جهة أخرى أدخلت صورة هذه الشجرة في عدّة روايات متعلقة بالوحي الإلهي، كقصة إبراهيم الذي أنزل عليه الوحي أمام شجرة البلوط **تكوين 2:2-18** ، و قصة سيدنا موسى**السفر 3:2-2**، و قصة **زكرياء8:1-11.**
فحضور الشجرة في هذه الروايات يدل على أن الشجرة و الحطب ضروريين لأنهما يرمزان إلى الحماية الإلهية كما هو واضح في رواية سيدنا نوح و موسى **سفر2:1-10** [295].
ففي الإنجيل ترمز النخلة و أوراقها إلى انتصار المسيحية بصفة عامة، كما هو وارد في **يوحنا 12،13**. و في صفر **الرؤيا 9:7-10** حيث يروى انتصار القديس في السماء. وهكذا أصبحت شجرة النخلة و أوراقها ترمز إلى الانتصار و الشهيد في أن واحد في الفترة المسيحية[296].

يرى الباحث هيرمان(Hermann)أن كل من شجرة النخيل و الصورة القدسيين بطرس و بولس يرمزان إلى ما يسمى بالتراديسيو ليجيس(*Traditio Legis*)، و لقد ظهرت هذه الصورة

[295] BAUDRY, op.cit., p.36.
[296] Ibid.., p.98-99.

على فسيفساء مؤرخة بالقرن الرابع ميلادي و هي محفوظة حاليا بمتحف بالفتكان بروما(صورة 105). و نظرا للفكرة أو الرمزية الفلسفية التي تحمل هذه الصورة فيقول الباحث أنها تنتمي إلى الفن اليهودي الروماني[297].

5-غصن الزيتون:

كانت شجرة الزيتون شجرة مقدسة في كل حضارات البحر الأبيض المتوسط. حيث نحتت على خشبها تماثيل آلهة مقدسة. ففي مدينة أولبي الإغريقية كانت تصنع من أغصانها أكاليل الفائزين في الألعاب الأولمبية و لقد رافق العديد من الآلهة ليرمز إلى الخلود بحكم أنه لا يفقد أوراقه و إن ماتت أغصانه فجذوره تبقى دائما حية لذا يقال عنها أنها نبتة أكيراتوس(*Akeratos*) [298]. أما عند الرومان فلقد أخذت هذه الشجرة رمزية خاصة في الطقوس الجنائزية حيث كانت تكسى أرضية القبور و التوابيت بأوراقها أو بأوراق الرند[299]. أما غصنها فكان يرمز للألهة باكس(*Pax*) (صورة 106)إلهة السلام، و مينارف(*Minerva*) إلهة الحرب (صورة 107)، و أثينا(*Athena*) إلاهة الحكمة و القوة لدى الإغريق(صورة 108)[300].

ثم وردت نفس الفكرة في الإنجيل في رواية سيدنا نوح، عندما أرسلت إليه يمامة تحمل بمنقارها غصن زيتون لإبلاغه بنهاية الصاعقة و عودة السلام **سفر التكوين 8:8-12.**

و يؤكد القديس أغسطس هذه الفكرة في كتابه حول العقيدة المسيحية(*Doctrina christiana*)[301] أن السلام يشار إليه بغصن الزيتون[302] في العبارة التالية:

« Sam facile est intellegere pacem pertuam significari oleae ramusculo, quem rectiens ad arcam columba pertulit »

بمعنى:إنه من السهل فهم أن اليمامة و هي تحمل غصن الزيتون ترمز إلى السلم بعد النباء

[297] HERMANN, op.cit., pp.338-339.

[298] DETIENNE Maroel, L'olivier : Un mythe politico-religieux, Revue de l'histoire des religions, T.178, N°=1 ; 1970 , p.7-8.

[299] CUMONT F. , La stèle du danseur d'Antibes et son décor végétal : Etude sur le symbolisme funéraire des plantes, Edit. Geuthner, Paris,1942, p.13.

[300] MONTFAUCON Bernard De, L'antiquité expliquée et représentée en figures, T.1, seconde partie, Edit.Florentin Delaune, Paris, MDCCXIX, p.338.

[301] ibid., p.338.

[302] St.AUGUSTIN, Doctrina christiana, LII.24.

فأصبحت بعد ذالك كل من اليمامة و غصن الزيتون يرمزان إلى السلام الذي أتى به المسيح للإنسانية[303]. و بهذا المعنى صورت هذه النبتة على العديد من النماذج في نوميديا لسيما الفسيفساء و المصابيح والدعائم المعمارية (صورة 109–115).

6–الزخرفة نباتية ملتوية: (Rinceaux)

هي زخرفة مستوحاة من الفن الإغريقي و الروماني الوثني. عادتا ما كانت تزين سقوف المعابد الإغريقية (sima) و أفاريز المعابد الرومانية. و هي بدورها لا تخلو من معاني رمزية حيث تقدر بمثابة ستيما(Stemma)[304] أي شعار كما هي في واجهة الأرا باكيس (Ara Pacis) (صورة 16).

نجد منها البسيطة (نباتية فقط)من أوراق العنب و الأكنتس ملتوية أو معشقة (entrelacées) أو على شكل حزام(en faisceaux) كما نجد نماذج أخرى مرفقة بصور أدامية أو حيوانية (Rinceaux peuplés) (صورة 116).

تتميز بعض تيجان مدينة تبسة بزخرفة نباتية ملتفة عبارة عن أوراق العنب شكلت بطريقة رشيقة لا نجد مثيلتها في المدن الأخرى سواء من نوميديا أو مقاطعات أخرى.(شكل 10–18) و في مدينة عنابة نجد هذا النوع من الزخرفة الملتوية على الفسيفساء التي كانت تزين الكنيسة الكبيرة.تتميز بشرطين من زخرفة نباتية ملتفة على رصيعة تتوسطها زخرفة حيوانية عبارة عن طيور. يتوسط الشرطين الأوليين شريط من زخرفة وردية محورة (stylisée) تنتهي بشكل خوذة حرب كبيرة الحجم(pelte)(صورة 117).

أما في موقع هنشير قيسيرية(Hr Guesseria) فقد عثر على فسيفساء(مفقودة حاليا)تحمل زخرفة نباتية ملتفة مشكلة من رصائع محاطة بإكليل نبات الغار(feuille de laurier) و في كل رصيع شكلت زخرفة متتالية لزهور ثلاثية وعقدة سليمان ثم زخرفة هندسية على شكل

[303] MOREAU Madeleine, Œuvre de Saint Augustin, 11/2, La doctrine chrétienne, Institut d’étude augustinienne, Paris , 1997,p.173.

[304] SAURON M. Gilles, Le message symbolique des rinceaux de l’Ara pacis Augustae, CRAI , 1982, vol.126, p.85.

خط منعرج[305](صورة 118). تشبه هذه الزخرفة زخرفة فسيفساء المعبد البيزنطي لمدينة تبسة(صورة 119–120) و بزيليكة مدينة سبيطلة بتونس[306] (صورة 121).

7–الإكليل:

نظرا لأهمية الدفن لدى المسيحيين، إهتم الفناني بزخرفة القبور بإكنغرافيا واسعة مشتقة في أغلب الأحيان من التصوير الوثني لكن بمعنى جديد.و في هذا المنوال أخذت صورة الإكليل مكانة خاصة في زخرفة القديمة. فإذا كان أصله تزييني لقد أخذ معنى ديني خاص لا سيما في الفسيفساء الجنائزية فهي رمز سموي إذ يشير إلى التغلب على الموت و الإيمان بحياة ثانية[307]. إضافة إلى هذا أخذ الإكليل رمزية أخرى و هي الأكثر انتشارا و هي الانتصار، خاصة إذا رافقها ملكين عاريين و مجنحين، إنه المكافئة التي كانت تقدم للقدسيين اللذين أحسنوا عبادتهم و تمكنوا من الوصول إلى عالم السموات[308]. أما في الكتاب المقدس فقد يشار للإكليل في كل من **سفر الرئيا2:11 ،12.3 و تموثاوس 8:4** و **رسالة الكرنثيين 25:9**.

تواجدت هذه الزخرفة بكثرة في الفسيفساء(صورة 123) و المصلبيح (صورة 124) و الدعائم معمارية المختلفة كنوافد الإعتراف(فنيستلا Fenestella)(صورة125) و الأنصاب و عادة ما يتوسطها منوغرام المسيح (صورة رقم122،105–125)، و يؤرخ هذا النوع من الزخرفة بالقرن الثالث ميلادي.

بناءا على ما تقدم، يبدو من الواضح أن هذه الصورة مشتقة من الزخرفة الوثنية السابقة للمسيحية، حيث نجدها بكثرة على التوابيت الرومانية و القطع النقدية. إنها رمز انتصار الإمبراطور على أعدائه كما أنها أصبحت فيما بعد رمز الانتصار على الموت. و إستعين بهذه الصورة في الفترة المسيحية حيث صور الإكليل مرفقا بالحرفين كيKhi و روRho أي

[305] DUVAL N. et JANON M., Le Dossier des églises d'Hr Guesseria ; redécouverte du rapport carbuccia 1849 et de l'aquarelle en 1908, MEFRA,97, 1985,2,pp.1101-1103.
[306] DUVAL N., Sbeital et les églises à deux absides, I, Paris, 1971, pp.216-217 ; DUVAL N. et JANON M., Le Dossier des églises d'Hr Guesseria ; redécouverte du rapport carbuccia 1849 et de l'aquarelle en 1908, MEFRA,97, 1985, note 24, pp1101-1102.
[307] أرفله لي المرجع السابق، ص.46
[308] DELAGREZE, op cit.p.286

الحرفين الأولين للاسم المسيح باللغة الإغريقية. (صورة 109-129) و أحيانا بالألفا و الأوميقا(109 ،114، 122، 133).

8-ورقة العنب وعناقيد العنب:

تعتبر أوراق و عناقيد العنب من أهم الوحدات الزخرفية النباتية التي استخدمت في الفن المسيحي منذ القرن الأول ميلادي[309]. و هي منتشرة منذ الفنون القديمة السابقة للمسيحية حيث نجدها على الأنصاب البونية المؤرخة لنهاية القرن الثالث و بداية القرن الثاني قبل الميلاد[310](صورة 130). فنجده على أنصاب الإله ساتورن وحده أو مرفق بأشكال أخرى كالصولجان أو الهلال أو زهرة اللوتس. أما إذا أرفق بصورة اليد فهو يرمز إلى الحياة الأبادية[311](صورة 131).

تواصل انتشار هذا الشكل في نهاية القرن الأول ميلادي[312] و استمر استعماله في الفن المسيحي، حيث أضفى عليها المسيحين معنى أوخارسطي جديد ليرمز للمسيح نفسه وفق لمقولته المشهورة "**أنا الكرنة الحقيقية و أبي الكرام**" **يوحنا 15-1** . فشرابه يعبر عن دم المسيح الذي سقى به الصليب و الزخرفة التي وردت على تابوت سكيكدة خير دليل على ذالك (صورة 132) حيث نرى صورة المسيح محاطة بكأسين أوخارسطيين الأول مليء بالكروم و الثاني مليء بالخبز إنهما الأكلتين الأخريسطيتين الضروريتين في الكنيسة. كما صور الكروم و أوراقه على عدة حوامل و تيجان من نوميديا (صورة 133-136،138) و (شكل 17). و على لوحات فسيفسائية بشكل أغصان و عناقيد ملتوية أو على شكل أوراق الكروم (صورة 138).

فإلى جانب أن عنقود العنب المعلق على العصا في صورة مستكشفي كنعان (صورة رقم137) يشير إلى الفاكهة التي جلبوها من بلاد كنعان، أصبح فيما بعد يرمز إلى المسيح الذي صلب[313].

---

309 DELAGREZE, op.cit., p.65

310أرفه لي المرجع السابق، ص47
311نفس المرجع، ص. 47
312 نفس المرجع، ص 47

313 DELATTRE ,op.cit., p.30

أما القديس أغسطس فهو يرى في هذا الشكل رمز للديانة اليهودية و الوثنية، حيث يرى في الرجل الذي يمشي نحو الأمام رمز للديانة اليهودية، أما الرجل الذي يمشي من ورائه فهو رمز للديانة الوثني[314].

و حسب رأينا فنرجح أن مضمون هذه الصورة، يجسد كل من العهد الجديد الذي يمشي في ظل العهد القديم. أما عن الصورة الأوخارسطية لورقة العنب و الكروم بذاتها فلقد كثر الجدال حولها فيما أن كانت مسيحية الأصل أم غير ذالك. و في هذا المنوال قدمت لنا الإكتشافات الأثرية فهما عميقا جدا للعلاقة الوثيقة بين القداس المسيحي (eucharistie chrétienne) وبين الأسرار في الديانات الوثنية القديمة. و من بين الآثار المكتشفة في بلاد فارس والموجودة حاليا في متحف اللوفر، تمثال لأتباع الإله ميترا يتناولون الخبز والخمر[315](صورة 140). ويصف الكاتب الفرنسي فرانز كومونFranz cumont هذا الأثر قائلا: نظرا لأن لحم الثور كان صعب المنال أحيانا فقد اضطر أتباع الإله ميترا إلى استخدام الخبز والخمر مكان اللحم. وكانوا يرمزون بذلك إلى لحم معبودهم ميترا ودمه (تماماً كما يرمز المسيحيون اليوم إلى لحم المسيح ودمه بالخبز والخمر) [316].

وقد ورد في إنجيل على لسان المسيح:" **خذوا كلوا. هذا هو جسدي، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي " متى26:26- 28**. و في **يوحنا:546** ورد : "**من أكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية وأنا أقيمه في اليوم الأخير، لأن جسدي مأكل حق ودمي مشرب حق.** "وعندما قام الإصلاح البروتستانتي قامت ثورته على رفض هذه العبارة التي تتردد في القداس الكاثوليكي. و دار الخلاف حول طبيعة القربان، فيما أن كان ماديا أم روحيا خالصاً؟.

غير أن نصوص الأناجيل الأربعة الرسمية ورسائل القديس بولس تدل على أن هذا الطقس أقيم على أساس حسي مادي ليتماشى مع الطقوس الوثنية القديمة[317]. ثم ظهرت نزعة أخرى أعطته بعدا روحيا غنوصيا(Gnostique)يتجاهل الكلام المنسوب إلى المسيح في العشاء

[314] Ibid., p.30-31.

[315]TURCAN Robert, Note sur la liturgie Mythriaque, Revue de l’histoire des religions, 1978, vol.194, n°=2, pp.147-157..

[316] CUMONT Franz , Les mystéres de Mythra, Edit. H.Lamrtin, Bruxelles, 1913, p.193.

[317] MENARD J.E., Les repas sacrés des gnostiques, Revue des sciences religieuses, 1981, vol.55, n°=1, p.43.

الأخير (حول أكل لحمه وشرب دمه) و في المقابل ربطوا هذا الطقس بمعجزة تكاثر الخبز بين يديه[318].

وهنا أيضاً لا بد من التذكير بأن اليهود كانوا يلجئون إلى رموز مماثلة حيث نجد رب البيت يبارك الخبز والنبيذ عند تناول الطعام[319]، لما ورد في **سفر الخروج 12:3 و متى26:26-27.**

غير أن القداس بتعقيداته الطقسية تصب جذوره إلى أعماق التاريخ الوثني القديم. لقد كان لكل قبيلة معبود حيواني، يضحون به و يلتهمونه لحما ودما، اعتقادا منهم بأن ذلك سيكسبهم فضائل سماوية [320](كما تعتقد المسيحية الحالية أن التهام لحم المسيح ودمه سيكسب المؤمنين فضائل غير بشرية خالدة). و إن يرفض المسيحيين مثل هذه المقارنات. فلدينا دلائل نصية واضحة تثبث ذالك؛ من بينها رسالة القديس بولس الأولى إلى أهل كورنثوس[321] يتحدث فيها عن أكل اللحوم المذبوحة للآلهة عند الوثنيين مما أثار غضب القديس جسنيوس(Justinius) [322].

كما أن الكثير من الباحثين يرون أن أكل اللحم النيىء وشرب الخمر في أسرار ديونيزوس مثلاً لم يكن رمزاً بل كان مناولة حقيقية. ويقول الكاتب الوثني أرنوب (Arnob)في كتابه ضد الوثنيين(Adv, Gent) إن هؤلاء عندما كانوا يتناولون اللحم النيىء إنما يعتقدون أنهم يمتلئون بالفضيلة الإلهية[323]. وفي هذا الصدد يقول الأب لاغرانج (De La Grange) في كتابه عن أورفيوس: "إن أكل اللحم النيىء كان يهدف إلى التوغل في الحياة الإلهية وذلك بالتهام الحيوان الإلهي لحما ودما"[324].

أما الباحث فرانز كومون(Cumont) فيذهب إلى أبعد من ذلك عندما يقول إن نبيذ القربان المسيحي هو بديل للنبيذ الذي كان يقدم في أعياد باخوس وإنه شراب يضمن الخلود في

[318] Op.cit., p.46.
[319] HAQUIN A. Variation sur l’eucharistie, revue Théologique de Louvain, 34,2003, p.505-506.
[320] SCHMITT-PANTEL Pauline, La cité au banquet; histoire des repas publiques dans les cités grecques, MEFRA, N°= 157, 1992, p.p.1-4.
[321] رسالة بولس الأولى للكرنثس 8
[322] Saint JUSTIN, Apologie 66-67.
[323] ARNOB, adversus gentes, V 16.
[324] BOULANGER A., Le salut selon l’orphisme, Revue des études anciennes, 1941, p.167.

العالم الآخر[325]. و يضيف كذالك " أن أتباع أتارغاتيس(Atagartis) (المعبودة السورية القديمة) كانوا يلتهمون السمك الذي يقدمونه لها ثم ينشدون أنهم بذلك يتناولون لحم معبودتهم[326] و هذا ما يفعله المسيحيون في القداس أيضاً.

[325] Cumont France , les religions orientales dans le paganisme romain,Edit Leroux, Paris, 1929, p.342.
[326]Ibid,p.183.

الفصل الثالث

الأشكال الهندسية

إلى جانب الأشكال النباتية، نجد عدد كبير و متنوع من الأشكال الهندسية منها الدوائر و المربعات و المعينات بداخلها أشكال زهرية و أشكال نجمية و مرواحية و حيوانية و أشكال صليبية إلخ...

ظهر هذا التنوع بشكل مميز في العمارة المسيحية بسورية بشكل جميل متميز، حيث نجد مثلا على ساكف باب بمدينة باهيو و هي عبارة عن زخرفة مشكلة من دوائر و تشبيكات (entrelacs) و تقنية تشكيلها بطريقة متداخلة و متنوعة تذكرنا بعمل الصياغة كما هو الحال بالنسبة لنماذج سكائف مدينة بتوسة بسوريا.

1-التشبيكات:

هي عبارة عن شكل زخرفي متكون من منعرجات متداخلة وفق توازن طبيعي و أحيانا أكثر تعقيد معطيا بذالك رشاقة مميزة و نوع من الحركية.

يتميز هذا الشكل بعدم وجود بداية و نهاية مما يذكرنا بلآبادية و العالم الفضائي و تعاقب الفصول و النشأة و الموت فهو يحي بذالك إلى تعقيد الحياة سواء في تعاقب الفصول لانهاية الكون الذي هو بدوره في تجديد متواصل كما هو الحال بالنسبة لشكل الدائرة التي ليس لها لا بدية و لا نهاية[327].

إن هذه الشكل غير معروف لا في الحضارة المصرية و لا في الحضارة الكلدانية و الأشورية ولا في بلاد الإغريق. و نعرف نماذج منه في مدينة سوس الفاريسية[328] (صورة 141).
أما في الفن الروماني فهذا الشكل متواجد في مدينة بومبايي(POMPEI)(صورة 142) في زخرفة مؤرخة بالقرن الأول قبل الميلاد و تكرر فيما بعد على الفسيفساء في العديد من المدن الرومانية داخل و خارج إيطاليا[329].
يحتل عادتا الشكل وسط اللوحة الزخرفية سواء في الفسيفساء الرومانية و أو المسيحية (صورة 143-146).

[327] GOZLAN Suzane, quelques décors de la mosaïque africaine, M.E.F.R.A., Antiquité, T.102, N°2, 1990, pp.983-1029.
[328] CAPITAN Louis. L'entrelacs cruciforme. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 62e année, N. 3, 1918. pp. 197-209.p.198.
[329] Op.cit.,p.198.

2-المثلث و الأشكال النجمية:

يعتبر المثلث من بين أقدم الأشكال الهندسية المستعملة في الزخرفة المرتبطة بدورها بالديانات الوثنية. فهو يرمز في المعتقدات القديمة إلى كل من الأرض و السماء و البحر[330] كما أنه يرمز إلى الزمن الذي يخضع له الكون بكامله أي للماضي و الحاضر و المستقبل[331]. قد يذكرنا هذا بفكرة التثليث التي ظهرت منذ الأديان القديمة، وفي الشرق بشكل خاص، حيث كان فكرة منتشرة إلى الحدود واسعة. وغالبا ما كنا نجد أن هذه الآلهة المثلثة ليست آلهة ثلاثة مختلفة أو مستقلة عن بعضها، بل كانت هناك علاقة وثيقة بينها. فقد ارتبط في الحضارة المصرية القديمة كرمز للآلهة الثلاثة، و هم إزيس(*Isis*) و أوزيريس(*Osiris*) و رع (*Raa*)، و إستوحى المصريون من المثلث شكل الأهرامات[332]. و في هذا المنوال أخذ هذا الشكل لدى شعوب البحر الأبيض المتوسط رمزية مركز العالم ومنبع حصاد الزرع[333].

يشير العالم الألماني جاكوبسن (Jacobsen)في كتابه "دراسة العقائد الدينية عند ملوك مصر"، وقال إن الشخص الثالث بين الأب والابن المجتمعين في شخص الملك هو "كع-موتف"(ثور أمه).أي يشكل الكل وحدة مثلثة يكون فيها الآب هو الله، والملك هو الابن، و كع هو حلقة الوصل بينهما[334].

في نهاية كتابه قدم جاكوبسون مقارنة بين هذه الفكرة المصرية وبين العقيدة المسيحية، ويقول جاكوبسون: "إن الروح القدس عند المسيحيين يوازي "كع" عند المصريين".

وفي بعض الكتب القبطية القديمة ككتاب (Pistis Sofia) الذي يعود للقرن الثالث الميلادي، يروى أن الأقباط كانوا يسمون الروح القدس ب " كع" كما كانوا يجعلونه أحياناً

[330] MOREAU J. Bernard, Les symboles communs des peuples agraires : des berbères aux amérindiens, edit Dar el khetab, Alger 2014, p.175.
[331] Ibid., p.161
[332] BOTTERO Jean, La plus vieille religion en Mésopotamie, Paris, Edit. Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1998, p.56-57.
[333] Moreau Op.cit., p.66-67,157.
[334] THORKILD Jacobsen, « Mesopotamian Religion: An Overview », *dans Mircea Eliade (dir.),* The Encyclopedia of Religion vol. 9, New York, Macmillan, 1987,pp.75-92.

شبيهاً بالمسيح[335]. لقد انتقلت هذه الأفكار إلى التوفيقية الهيلينية ثم انتقلت بعد ذلك إلى المسيحية عبر فيلون الإسكندري(Philon d'alexandrie) وبلوتارخ(Plutarque) [336].
أما عند البابليين فلقد ارتبط هذا الشكل مرة أخرى بالآلهة البابلية المثلثة: أنو، بل، و أيا، وكذالك: سن (القمر) وشمش (الشمس) ثم عشتار التي تحتل مكان الإله أداد.

أما في الحضارة السومرية فإن الإله نامو (Nammu) إلهة الماء ولدت الأرض إنليل (Enlil) و أنو السماء آن (An/Anu) ليصبحوا مثلثا مقدسا[337]، و عند اليهود يرمز المثلثان المتعاكسان إلى نجمة داود، حيث يرمز احدهما إلى الأرض و الأخر السماء[338]، و في الديانة الهندوسية فإن المثلث يرمز إلى ثالوث الآلهة براهما(Brahma)، و فنشو(Veshnu)، و شيفا (Shiva) [339]. أما في الديانة المسيحية فإستمرت هذه الفكرة أي التثليث التي تعود أصولها إلى الحضارة المصرية، حيث يرمز المثلث للثالوث المقدس: الأب الابن و الروح المقدسة. و يرجع هذا النوع من التشابه إلى ما يسمى بعملية استيعاب(Processus d'assimilation) و التي نجدها في العديد من الحضارات و الديانات وثنية كانت أم لا[340]. ولقد سبق أن ذكر هذا الإستعاب الديني من طرف المؤرخ هيرودوت ما بين الديانة المصرية و الديانة الإغريقية[341].

و في الفن المسيحي يشير المثلث إلى علاقة الروح أو الدعاء الصاعد إلى السماء إذا كانت قاعدته إلى الأسفل و يشير إلى الرحمة الإلهية إذا كانت قاعدته إلى الأعلى[342].

تواجدت هذه الزخرفة بكثرة و بأشكال مختلفة نصفها بصفة عامة على النحو التالي: مثلث بسيط، مثلث مفتوح القاعدة، و مثلث مغلق القاعدة.

[335] عفيفي بهنسي، معاني النجوم في الرقش العربي، أعمال الندوة العالية المنعقدة في إسطمبول، أفريل 1983، دار الفكر، دمشق 1989، ص.58
[336] نفس المرجع ص58.

[337] BOTTERO, Op.cit., p.57-59.

[338] عفيفي بهنسي، المرجع السابق، ص.58.
[339] نقس المرجع، ص. 58
[340] ANTONIO Gonzales, Autour d'Isis : Acquis et nouvelles perspectives (Compte rendu), in. Dialogues d'histoires ancienne, 22/2, 1996, p.p153-164, p.154-155.
[341] GALIMENT H., Hérodote et les débuts du syncrétisme gréco-égyptien, in., Bulletin de la société d'anthropolgie de paris,1896, vol 7, n°=1,p.p622-636, p.626-628.
[342] عفيف بهنسي، معاني النجوم في الرقش العربي، أعمال الندوة العالية المنعقدة في إسطمبول، أفريل 1983، دار الفكر، دمشق 1989، ص58.

ظهر لنا من خلال مطالعتنا أن لهذا الشكل رمزية هامة لدى عدة شعوب، و هو مرتبط بفكرتين أساسيتين. جعلتنا نحاول بهذا المعنى أن نجد إجابة استعمال الرمز النجمي في الزخرفة المسيحية.

أولا: علاقة المثلث بعلم الفلك، حيث قربه البعض بالنجم الذي لا يمكن تجاهل رمزيته بموجب أن الدائرة محيطة بالمثلث، فهي تتصدر مركز المثلث و النجمة لتصبح فيما بعد زهرة[343]. فحسب المعتقدات القديمة كان الكون مؤلف من نصف بيضة و يرجع أصل المثلث إلى شكل نصف بيضة، النصف الأعلى يمثل السماء و النصف الأسفل يمثل الأرض[344].

ثانيا: علاقة المثلث بالعدد ثلاثة (3) الذي يرمز في الديانة المسيحية إلى الثالوث أي الأب و الابن و الروح المقدسة. و في هذا المنوال يذكر القديس أوغسطس أن الإنسان يخضع إلى هذه الثلوثية المتمثلة في الروح و المعرفة و الحب[345]. و فيما قبل لعب هذا العدد لدى العبريين دور هام، حيث هو المثلث الذي كتب وسطه اسم يهوه[346].

أما عند المفكرين الإغريق فقد بينت الأبحاث أن التفكير اليوناني الخاص بالتثليث موجود حتى في إنجيل يوحنا المعروف بنزعته الغنوصية[347]. وبما أن جزءا من مبدأ التثليث يقوم على رمزية الأعداد فلقد اهتم العديد من الباحثين بهذا الجانب من البحث في النظام الفيثاغوري للأعداد، و تفقدوا ما يتضمنه هذا النظام وما يقوله عن الأعداد الثلاثة الرئيسية التي تعنينا هنا. على سبيل المثال يقول الكاتب الألماني زيلر(Ziller) في كتابه "تاريخ الفلسفة اليونانية": " **الواحد هو الأول الذي تصدر عنه كل الأعداد، وبالتالي فإنه تتحد فيه الخصائص المتناقضة للأعداد المزدوجة والمفردة. والعدد اثنان هو أول عدد مزدوج. أما**

---

[343] المرجع السابق، ص.58.

[344] ARSEVIN C.E., Les arts décoratifs turcs, Istambul, SD., p.16.

[345] BOURBASSE M. l'Abbé, Jean jacques, Symbolisme des églises du moyen âge, Edit. Mame et Cie, Tours, MDCCCXLVII, p.81 ; Saint augustin, De Trinitate.

[346] Ibid, p.80.

[347] MENARD E.J, Les origines de la gnose, revues des sciences religieuses, 1968, vol.42, n°=1, p.38.

الثلاثة فإنه أول عدد مفرد كامل لأنه أول عدد يتضمن بداية ووسطا ونهاية"[348]. إذن فإن التثليث ليست فكرة مسيحية أساسا، وإنما جاءت من الأديان الوثنية القديمة.

2-1-الأشكال النجمية:

تظهر النجوم في أشكال مختلفة و تحمل كل منها معاني أسطورية و قدسية. و بكونها ترسم على مقياس الدائرة و اشتقاقها منها: فإنها تحمل معاني انطلاقا من القدسية أيضا[349]. تختلف المعاني باختلاف عدد رؤوسها.

2-2-1-النجمة الرباعية:

من أشهر الأشكال الهندسية تكون إما بسيطة (صورة 147-153، 155)أو مضفورة (صورة 154). بدء يظهر هذا الشكل ابتداء من القرن الأول ووصل أوج استعماله في الجزء الثاني من القرن الثاني ميلادي[350] و انتشر بعد كالك في شمال إفريقيا و في كل حوض البحر الأبيض المتوسط[351].

شكلت النجوم الرباعية على الفسيفساء مثل فسيفساء مدينة جميلة و تيمقاد وفق مخطط واحد يتبع هيكل (canevas) رباعي الأضلاع[352].

ففي مدينة عنابة صور هذا الشكل في كل من المباني الدينية و الغير دينية. و لقد عثر على نفس الشكل في كل من مدينة فولبليس و في كنيسة مدينة شلف في فسيفساء مؤرخة ب 324م و في مدينة تقزيرت[353] و عنابة في منزل مؤرخ بالقرن الثاني ميلادي[354].

2-3-النجمة الخماسية:

---

[348]ZILLER E., La phylosophie des grecs, considérée dans son développement historique, Edit. Hachette, 1882, p.429.

[349]عفيفي بهنسي، المرجع السابق، ص.58

[350] MAREC, Op cit., p.45.

[351] DORO Levi, Antioch mozaic pavements, princeton, Londre et la Haye, 1947, p. 391, PL. XCVII.

[352] أنظر في هذا الموضوع:PARZYSZ Bernard, La construction des mosaïques géométriques romaines : Des modèles pour l'éternité, pp.2-5.

[353]أنظر GAVAULT P., Etudes sur les ruines romaines de Tigzirt, Paris, 1897,,pp.52-55,pl.II

[354] MAREC, op.cit., p.45.

يبدو أن إستعمال النجمة الخماسية في أثار نوميديا قليل جدا حيث عثرنا في مطالعتنا على نموذجين على طاولتين لعبة اللوسورياپي(Tabulae lusoriae) من مدينة تمقاد[355] وللأسف لن نتمكن من أخذ صورها و لكن هي مشابهة للتابولايي لوسورياي المحتفظ بها في مكتبة الفاتكان بروما (صورة 156). و لقد ظهرت صورة النجمة الخماسية منذ فترة ما قبل التاريخ كما أنها صورت في بلاد الرافدين في حوالي 3000سنة ق م حيث كانت ترمز إلى السموات و كانت تسمى ب كبراتو(Kibratu) بالأكادية كما كانت ترمز إلى الجهات الأربعة اليمنى و اليسرى و الأمام و الوراء أما السهم الخامس فيرمز إلى الأعلى[356].

و في الحضارات القديمة اللاتينية ترمز النجمة الخماسية إلى العناصر الكلاسيكية للكون أي الأرض و السماء و الماء و النار و خامسا الروح. كما تسمى كذالك النجمة الخماسية بنتافلا(pentaphla) و هي كلمة مشتقة من كلمة إغريقية مكونة من بان (Pan)التي تعني الذي يحتوي على الكل (العالم الكبير)أي خلاصة لفكرة الماكروكوزم(Macrocosme) مما يربطه بفكرة الأبدية أو اللانهاية أما في الفن المسيحي فهي ترمز إلى الجروح الخمسة للمسيح [357]و هي مرتبطة بالرقم الذهبي 5[358].

ترمز النجمة الخماسية للوقاية كما تعرف كذالك بإسم عقدة اللانهاية أي التي ليس لها نهاية. ولقد وضعها الكاتب المسيحي سكستوس إيوليوس أفريكانوس(Sextus Iulius Africanus) صاحب كتاب الساست(Cestes) في القرن الثالث ميلادي ضمن الرموز الوقائية(Apotropaïque). كما أنها إرتبطت بعقدة سليمان مما يفسر كثرة إستعمالها على اللوحات الفسيفسائية للقرن الرابع و الخامس ميلادي. و إستعملت النجمة الخماسية بكثرة خلال القرن الخامس و السادس ميلادي [359]كما هو الحال على عقد من البرونز عثر عليه في سقلية (صورة157).

355MANDERSHEID H., CAEBOLI F., BRUNO M., « Tabulae nel mondo romano : il tavoliri dei muratori di villa Adriana, tabulae dalle terme di Traiano a Roma e da Leptis Magna », Archeologia clasica, 62, pp.513-535.

356THOMAS Jacques, Les divines proportions et l’art de la géométrie : Etude de la symbolique chrétienne, Edit. Arche, Milan, 1993, p.25.

357 SECRET François, LAURANT Jean Pierre, Pentagramme, pentalpha et pentacle à la renaissance, revue de l’histoire des religion, 1971, vol.180, n°2, p.119.

358 BOYER Pierre, Les divines proportions, Nombre d’or ou nombre d’art mathématique ou esthétique, Conférence Als. Université Loraine, 2008, p.16.

359 CONVALES Vincent, Le tablier de Gruterus : jeu de faussaire ou jeu chrétien ? Réflexions autour d’une *tabula lusoria* tardo-antique (*CIG*, IV 8983), MEFRA,126-2, 2014, p.41.

يبدو أن قضية النجمة الخماسية ما زالت مطروحة فيما يخص رمزيتها و هي مرطبة بالسحر (ordre kabalistique)[360] . و قد ربطها البعض بقضية رمزية راية قسطنطينس (labarum de constantin) و النجمة الخماسية لأنطقيوس (pentagramme d'antiochus) و أخيرا نوترقون يهودا (notarikon de judas)[361].

2-4-النجمة السداسية:

كسابقتها زينت النجمة السداسية العديد من المعالم الأثارية (صورة رقم 158-163) و هي تأخذ أصولها من نجمة داود أو خاتم سليمان و تعني في أن واحد في الفن المسيحي، السماء و الأرض مندمجين و حسب الاعتقاد المسيحي فهي تحوي كل معنى السلطة التي منحها الرب إلى المسيح. تتكون من مثلثين متقاطعين و هي بسيطة أو مظفرة و هو شكل شائع الاستعمال في الفترة القديمة و حتى في وقتنا الحالي كما هو الحال على الأواني النحاسية و الحلي القسنطيني القديم[362]. فيرى اليهود في المثلث الأول الهرمي رمزا للوجود اليهودي أما في المثلث الثاني المقلوب رمزا للوجود الإنساني و هذه الفكرة هي أساس عقيدتهم التي تؤمن بتفوق عنصرهم[363]. و هته الفكرة مرت في كتاب التوراة **سفر التثنية 14-2 وسفر الخروج 5،19-6** و ذهب المسيحيين لتصديقها.

2-5-النجمة الثمانية:

تتشكل النجمة الثمانية من مربعين متداخلين و تكون إما بسيطة أو مضفرة و هي كذالك مثل النجمة السداسية كثيرة الاستعمال في شمال إفريقيا وحوض البحر الأبيض المتوسط[364].

---

[360] SECRET F., Op.cit., p.116.

[361]Op.cit., p. 116 ; GREGOIRE Henry, La statue de Constantin et le signe de la croix, L'Antiquité classique, 1932, T.1, Fasc 1-2, pp.135-141.

[362] MAREC E., Op. cit. p.38 ; Marçais Georges, le musée Stephane Gsell, Alger, 1950, pl.XXII.

[363]عفيفي بهنسي،المرجع السابق، ص.58

[364] CHRISTERN Eger, Matrice d'estampage pour garniture de selles et brides, Annales du musée National des Antiquités, N°12, p.41-45 verifier la date et la page.Levi D. Antiochmosaic pavement, Princeton, 1947, p.391.

حسب الأبحاث و التأريخات المقدمة في المقالات المختلفة يعود استعمال النجمة الثمانية إلى فترة سابقة للنجمة السداسية. أقدم نموذج للنجمة الثمانية يعود لحضارة بلاد الرافدين حيث كانت رمز للإلهة عشطرد إلهة الحب و الخصوبة و الحرب. الإلهة التي كانت تحكم في الحياة و الموت. أما في الفن المسيحي فقد صورت أول نجمة ثمانية في بيت لحم يقال أنها قادت المجوس(rois mages). فهي بذالك أصبحت رمز نشأة المسيح و فدائه للمتقين[365].

و يعتقد المسيحيين أن بعد اليوم السابع هناك يوم ثامن يرمز للحكم و عودة المسيح. فبذالك يرمز العدد ثمانية إلى مصير الإنسانية. لذلك نجد عدد كبير من أحواض التعميد على شكل زهرة ثمانية رمز النشأة الجديدة للمتعمد و خلاص البشر على يد المسيح [366](صورة 164-165).

أما على الفسيفساء فتؤرخ أول النماذج إلى بداية القرن الثاني و وصل أوج استعماله إبتداءا من منتصف القرن الثاني ميلادي مع ظهور الحواف الخطية كما هو الحال بالنسبة لنماذج مدينة جميلة وعنابة[367] (صورة 166-169).

شكلت النجوم الثمانية على فسيفساء نوميديا مثل فسيفساء مدينة جميلة و تيمقاد وفق مخططين: الأول يتبع هيكل (canevas) ثماني الأضلاع.و الثاني وفق مخطط بسيط دون إتباع أو استعمال هيكل أي دون استعمال أشكال هندسية أخرى كالمثلث و المربع[368]. كما هو الحال على فسيفساءحوض مدينة جربا و توبوربو مايوس (*Thuburbu Maius*) بتونس[369]. أما بالنسبة لبزيلكة مدينة تبسة فهي بدورها تحمل زخرفة نجوم ثمانية أرخها الباحث كريسترن(Christern) ما بين 223 و 235 م[370](صورة 171).

[365] MAREC E., op cit, p.42.
[366] Ibid., p.41.
[367] Ibid., p.45; doro levi,Antioch , op.cit.p 391 PL XCVIId.
[368] PARZYSZ Bernard, Op.cit. p.7
[369]أنظر BLANCHARD Lemée, Fragment de mosaïque de djerba conservé au musée de Blois, Antiquités africaines, N°5, 1978, p.227.
[370] CHRISTERN , Op cit. p.68-70.

أما بالنسبة للنماذج المعثورة بمدينة عنابة فتؤرخ بالقرن الرابع ميلادي[371]. كما هو الحال بالنسبة لفسيفساء بزيليكة تيقزيرت[372](صورة رقم 172).

ترمز النجمة الثمانية بحكم المربع الذي يكونها، إلى الأصالة. و لذالك هناك من يعتقد أنها ترمز للإله أي أنها رمز منبع الحياة[373].

يعتبر هذا الشكل النجمي أبسط النجوم نجدها بكثرة على فسيفساء مدينة عنابة و هي عبارة عن نجم رباعي يتوسطه نجم رباعي أخر و هو كثيرة الاستعمال في حوض البحر الأبيض المتوسط.

ويمكن أن نلخص بصورة عامة، أن النجمة بأشكالها المختلفة تمثل الميزة الإلهية في معظم الحضارات. أما في فكر الفن المسيحي فهي تمثل البعث و عندما تظهر مضاعفة أو مثلثة، ففي الحالة الأولى تمثل القمر و الشمس لتعني الموت و البعث، أما في الحالة الثانية فهي تمثل ثالوثا مؤلفا من القمر، الأب و الشمس الأم و عشتا أو فينوس الأب. و عند المسيحيين ترمز النجمة إلى المسيح باعتباره المنقذ[374].

3-الدائرة:

تعتبر الدائرة الشكل الأكثر استعمال في العناصر الهندسية للزخرفة. فهي تذكرنا بالشمس و القمر. فحسب المعتقدات القديمة ترمز الدائرة إلى السماء و من تم فكل من ينتمي إلى العالم السماوي توضع فوقه دائرة أي الهالة النورانية التي تعرف بإسم نامبوس (*nimbus*)[375].

ظهرت الدائرة في الأعمال الفنية و الزخرفية منذ الحضارات القديمة. و يؤرخ أول شكل للدائرة(العجلة) لفترة البرونز حيث كانت ترمز إلى دائرية الأرض و دوران الشمس. أما في

---

371 BLANCHARD Lemée, Op.cit p.227.
372 LANCEL Serge. Architecture et décoration de la grande basilique de Tigzirt. In: Mélanges d'archéologie et d'histoire, Tome 68, 1956, p.312.
373 MAREC, Op. cit., p.88.
374 ARSEVIN, Op.cit., p.16.
375 GIETMANN G., Nimbus, L'Encyclopédie Catholique, Volume XI, Edit. Remy Lafort, STD, Ne w York, 1911, / https://archive.org/stream/V11CatholicEncyclopediaKOfC/V11CatholicEncyclopediaKOfC_djvu.txt

الحضارات الأخرى فجاء استلهامها من الشمس و القمر و قوس السماء، و هي تمثيل مورفولوجي لمظاهر كونية مثل الليل و النهار، و الموت و البعث[376].

فعند الرومان نجد أن معظم القبور الملكية ذات شكل دائري مثل قبر الإمبراطور هدريانس بمدينة روما (صورة 173) دون أن ننسى قبر المسيح (القبر المقدس) بالقدس (صورة 174) الذي بني في عهد الإمبراطور قسطنطينس. كل هذه المباني الجنائزية كانت تعتبر مدخل للحياة الثانية كما نجد أن هناك عدد كبير من المباني الدينية المسيحية لها نفس الشكل لا سيام بيوت التعميد مثل بيت التعميد بمدينة كويكول (صورة 175).

فهكذا أخذت الدائرة ترمز إلى دورة الحياة و عودة الفصول أو ما يسمى بفكرة الأبدية(Mythe de l'éternel retour de la vie) أو عودة الحياة الثانية. إلا أن هذه الفكرة لا تتطابق مع الفكر المسيحي الذي ينقد فكرة الحياة البادية بل أنه بداية و نهاية يذكره القديس أوغسطس في كتابه الثاني عشر (Livre XII,20 et 21) [377].

إلى جانب هذا، تشير الدائرة إلى الزمن دون بداية و لا نهاية. ففي الإكنوغافيا المسيحية ترمز الدائرة إلى الأبدية و الكمال كما أنها إذا كانت على شكل خاتم أو عقد أو تاج فهي بمثابة الحفاظ على التوازن ما بين الروح و الجسد[378].

تعدد استعمل الدائرة على الآثار المسيحية في نوميديا سواء على الفسيفساء أو الأنصاب و الدعائم، منها المركبة و منها البسيطة (صورة 53-59،98،113،139،145،171-179).

أما الدائرة الثلاثية فهي ترمز في الفن المسيحي إلى التثليث: الأب الابن و الروح المقدسة، كما أن الدائرة مرطبة بالعدد 0 فهي ترمز إلى الوحدة و الأبدية و الكمال. أما إذا مزجت بمربع فهي ترمز إلى العلاقة ما بين العالم المادي و الغير المادي[379].

---

[376] HAUTECOEUR Louis, Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole, Edit.Picard, Paris, 1954, p.6.
[377] BAUDRY, Op.cit., p.73.
[378] Chronique d'art sacré, N°75, 2003, p.15.
[379] HAUTECOEUR, Op.cit., p.6.

حسب الإنجيل تنبثق من الإله ثلاثة دوائر أو كور:

- الأولى: تعبر عن الحب و هي حمراء اللون
- الثانية: تعبر على الحكمة و هي زرقاء اللون
- الثالثة: تعبر على الخلق و هي خضراء اللون[380]

4-المثمن:

ظهر هذا الشكل على عدد كبير من الفسيفساء في نوميديا (صورة 112،143،167،169،179)هو شكل الواصل ما بين المربع(الأرض) و الدائرة(السماوية)، فهو يرمز بذالك إلى وجود قوة سماوية على الأرض. أما العدد 8 في الرمزية العددية يرمز إلى القيامة[381].

أخذت بعض الكنائس هذا الشكل مثل كنيسة القديس جورج بازرع (سوريا)(Saint georges d'Ezra) المؤرخة بالقرن السادس ميلادي (صورة 180) . كما نجد هذا الشكل في عدد من بيوت التعميد حيث أن المسابح التعميدية ذات شكل ثماني الأضلاع كما هو الحال بالنسبة لبيت التعميد الاتران(Latran) بروما (صورة 181) .

يرى البعض الأخر أن هذا الشكل يرمز إلى الحياة السعيدة في السماء كما هو مصور في دواميس دوميتيليا بروما حيث عثر على رسم جداري داخل إطار ثماني الأضلاع يمثل الحياة السعيدة تحت صورة أورفيوس و هو يحسر الحيوانات[382] (صورة 182) .

5-المربع:

يعتبر هذا الشكل من التزينات الشائعة على الفسيفساء و الدعائم المعمارية في نوميديا (صورة 183-187).

---

[380] Chronique d'art sacré, N°75, 2003, p.15.
[381] BAUDRY, Op.cit., p.78.
[382] Ibid. p.78-79.

يرمز المربع من خلال تساوي أضلاعه إلى العدل و الاستقرار و الكمال و الثبات، كما يعد المكعب الناشئ عن دوران المربع حول نفسه أكثر الأشكال الهندسية رسوخا و استقرارا، فهو أول بيت وضع للناس. و النجمة الثمانية المؤلفة من مربعين تمثل أيضا الكون مؤلفا من مربع يرمز إلى الجهات الأربعة(الشرق و العرب و الشمال و الجنوب) و مربع أخر يرمز إلى الماء و الهواء و النار و التراب[383].

يرمز المربع إلى الشيء و الترتيب و التوازن أي ترتيب الكون و الأمن و الانسجام و الصرامة الأخلاقية كما أنه يرمز للكون و الأرض و من جهة أخرى يرتبط المربع بالعدد أربعة 4 المرتبطة بالماء و الأرض و الريح و النار [384].

أما في العمارة المسيحية فمعظمها مربعة الشكل لا سيام الأديرة(monastéres) و يمكن القراءة في الإنجيل في كتاب الرئية للقديس جان(Apocalypse de jean) أن أورشليم مدينة محصنة مربعة الشكل.

ففي النماذج التي نحن بصدد دراستها هناك مربعات متداخلة(صورة187)مع مربعات أخرى ذات زاوية دائرية(صورة 188) و جوانب مقعرة(صورة 189)، و لقد تواجد هذا الشكل في مدينة أنتيوش و هو مؤرخ بالقرن الخمس ميلادي[385].

أما عن المربع فهو شكل يتواجد بكثرة في الزخرفة خاصة الفسيفساء و هو يرمز إلى النظام و التوازن، فهو يقرب بالرقم أربعة و يرمز إلى كمالية الخلق و نظام الكون فهو الأرض و السماء و الأمان و الصرامة العقلية[386].

6-الخطوط المنكسرة:

هي زخرفة هندسية بسيطة تشكل شريط الفسيفساء سواء رومانية أو المسيحية. أما عن الرمزية المسيحية فيبدو أن ليس لها أي قصد رمزي ديني. لكن اتضح لنا أن هذا الشكل كان

[383] Chronique d'art sacré, N° 75, 2003, p79.

[384] MÂLE Emile, L'art religieux du XIIéme S. en France : Etude sur l'origine de l'iconographie au moyen âge, Edit. Arman collin, Paris, 1922, p.318.

[385] Marec, op cit p,88 ; Doro levi, Op cit pl CXXXVIII c.

[386] Chroniques d'art sacré,N°=75, 2003, p.79.

متواجد على الفخار المحلي منذ فترة ما قبل التاريخ و بالخص منذ النيوليتيك. ففي الفخار البربري القديم ترمز هذه الخطوط المنكسرة القوة الذكرية و كذا اللفعة[387].

من بين الدعائم التي نجد فيه هذا الشكل فسيفساء عثر عليها في كنيسة هنشير قسيرية يسمي دوفال هذا الشكل شارة الرتبة أو حرف في V (صورة 190-191) [388] .

7-الخوذة:

صور هذا الشكل المعروف بلإسم بالتا(Pelta) على عدد كبير من الفسيفساء القديمة و بالأخص الرومانية و تواصل إستعمالها في الفسيفساء المسيحية لا سيما الإفريقية.

يعود أصل هذا الشكل إلى خوذة الأمازون للحماية ضد العدو ثم استعمل هذا الشكل ضد العين الشريرة فهي رمز تعويذي قديم الاستعمال ظهر في الفسيفساء الإغريقية و بدء يقل إبتداءا من القرن الثالث م[389].

نجد هذا الشكل بكثرة في فسيفساء مدينة عنابة سواء على الفسيفساء الوثنية (صورة 192)أو المسيحية (صورة 193-194) حيث كان يحمل معنى وقائي[390].

عثر على هذا الشكل كذالك في كل من فسيفساء بزليكة بلبنان (صورة 195) و مقطار بتونس (صورة 196) و تيبازة في بزيليكة القديسة سالسا(Sainte Salsa) [391] (صورة 197).

8-عقدة سليمان:

يعرف هذا الشكل تحت إسم سيجيلوم سالومونيس(*sigillum Salomonis*) فهو شكل بسيط متكون من خاتمين متداخلين شكل 1 ترجع أصوله إلى الحضارة الهندو أوروبية حيث

[387] Moreau, J.B, les symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, Edit. Dar Khettab, 2014, p.,224 ; Moreau J.B. et **Jean** Servier, « *Tradition et civilisation berbères : les portes de l'année*, » Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Civilisation et tradition », 1985, p.32.

[388] DUVAL Noel et JANON Michel, Les dossiers des églises d'hr Guesseria ; redécouverte du rapport carbuccia 1849 et de l'aquarelle originale de la mosaïque, une fouille partielle en 1908, p.p.1079-1118.

[389] MAREC Op.cit.p.37.

[390] POISSOT Louis, Mosaïques de Casserine, rapport de fouille, B.A.C., 1946-1949, p.p.175-176أنظر

[391] GSELL St., Recherches archéologique en Algérie, Edit. Leroux , Paris, 1893. p.22.

يعرف باسم العقدة الإلهية و هو متعلق الإله مهونا إندرا(Mahuna Indra) الذي يربط و يفك مصير الإنسانية في الاعتقاد الهندو أوروبي[392]. كما أنه رمز للإله فارونا الذي يحمي ضد الأرواح الشريرة[393].

نجد هذا الشكل بكثرة في المعابد اليهودية و قد ذكر في كتاب سمويل(Samuel22,6) و هو يرمز إلى الحماية الإلهية و الخلود[394].

أما في الفن المسيحي فلقد عثر على هذا الشكل بكثرة خاصة على الفسيفساء التي كانت تكسي أرضية الكنائس منذ القرون الأولى. فهو يرمز إلى التحالف ما بين العهد القديم و العهد الجديد و الأرض و السماء كما أنهه يرمز إلى الحكمة.أما في الحضارة الميروفانجية (Mérovingienne) فيرمز هذا الشكل إلى الرسول دانيال و لقد ظهر قبل شكل الصليب. أما في كتاب الإنجيل فقد أشير إليه بشكل واضح في لوقا(Luc13,16) و يرمز به إلى العقدة التي تربط المريض بالشيطان[395]. كما أنه ذالك الرابط الذي يعبر عن مصير الإنسانية[396].

تواجد هذا الشكل بكثرة على الفسيفساء خاصة في مدينة هيبون (صورة 198،199) و تمقاد (صورة 200) و جميلة (صورة 201).

9-التريسكال:

التريسكال (Triskéle)بالإغريقية تريسيكليون(Triskéles) كلمة يونانية الأصل تعني ثلاثة أرجل و هو يشكل عن طريق ثلاثة لوالب متشابكة أو ثلاثة نتوءات متتالية.

ظهر هذا الرمز في حضارات عديدة منذ النيوليتيك أقدمها في مالطا(Malte) يقال أم أصلها من بلاد الكلتيين و هذا منذ القرن الخامس قبل الميلاد[397].

---

[392] ELIADE Mircea, Le « dieu lieur » et le symbolisme des nœuds, Revue de l'histoire des religions, T.134, n°1-3, 1947.p.6.
[393] Ibid.p.8-9
[394] Ibid., p.25
[395] Ibid., p.25
[396] Ibid., p.26
[397] BEN ABBID SAADALLAH Lamia, Le symbolisme du triscèle sur les reliefs africains, actes du colloque international organisé par l'institut supérieur des métiers du patrimoine, Tunis 21-23 Avril 2008, Ministère de l'enseignement supèrieur et de la recherche scientifique, Université de Tunis, p. 185-204.

في شمال إفريقيا، يعود أقدم نموذج لهذا الشكل إلى الفترة البونية على نصب مهدى للإلهة تانيت بالشرفة(تونس)(صورة 202) أما في الفن الروماني فأقدم نموذج عثر عليه على نصب للإلاه ساتورن في قرطاجة و المؤرخ إلى القرن الأول ميلادي وهذا إلى جانب قطع نقدية للأكاتوكليس(Agathocles) المؤرخة للقرن الرابع ميلادي[398](صورة 203).

أما عن رمزيته فهناك من يرى فيه رمز نجمي و آخرين يرون فيه رمز للشمس حيث ترمز أرجله إلى كل من شروق، وذروة، وغروب الشمس[399].

نجد نموذج منه بشكل مبسط على لوحة فسيفسائية لبزيليكة قسنطينة(صورة 112) و في على فسيفساء من بزليكة عنابة (صورة 204) بشكل مركب ما بين عقدة سليمان و البالتا نكاد لا نجد فيه أي رمزية مسيحية ، لكن نظرا للمحتوى الرمزي لكل من البالتا و عقدة سليمان فالرمزية المسيحية مؤكدة يتوجب البحث فيها.

و هذا التحوير لشكل التريبكال ليس بجديد حيث نجد أن هناك شكل أخر عبارة عن عجلة أي عجلة الوقت أو الزمان عثر عليه في إسبانيا (صورة 205)كما هو الحال بالنسبة للعجلة التي تزين دعامات جميلة و تبسة (صورة 48، 99،113).

10-الضفائر:

تعتبر الضفائر الشكل المفضل في زخرفة اللوحات الفسيفسائية سواء الثانوية كالإطارات (صورة206) أو الأساسية كالأمبليمات (صورة 207-208).

ظهرت منذ القرن الأول ميلادي على فسيفساء مدينة بوبيي بإطاليا في منزل بوليفان (Polyphéne)[400] فهي تظهر على الفسيفساء لمدن عديدة من نوميديا و بطريقتين زوجية صورة رقم أو ثلاثية صورة رقم . و هي تكون عادة إطار الفسيفساء أو تحيط بعض الأشكال الهندسية كالدائرة صورة رقم أو المثلث صورة رقم أو المربع صورة رقم شكل ...

---

[398] LIMAM Arij, Stéles à Saturne trouvées aux environs d'henchir Ghayadha, Tunisie, Ant.Af., 2008, vol.44, N°=1, pp.169-185, Stéle N°=8, p.176-178.

[399] SALAMA Pierre, Recherche sur la sculpture géométrique traditionelle, El Djazaïr, Alger,Ministère du tourisme 1977, N°= 16, pp.1-29.

[400] MAREC , Op.cit., p.41.

إن موضوع الزخرفة الهندسية يستحق تتبعه بطريقة خاصة فهو فن غامض ما زال البحث فيه من ناحية تنوعه و رمزيته. و يرى العديد من الباحثين أنه فن بربري محلي[401] كما يمكن أن نراه من خلال مختلف الدراسات للفخار المحلي الذي تعود أصوله إلى فترة ما قبل التاريخ و بالخص النيوليتي كما بينه الباحث لوروى قوران (A.Leroi Gourhan)[402]في دراسته للفن الجداري ما بين السوليتري (Solutréen)و المقدلاني (Magdalenien) القديم أي في حوالي 15 ألف سنة قم، حيث عثر على زخارف هندسية عبارة عن مثلثات و مربعات و خطوط منكسرة و أشكال شطرنجية.

بالإضافة إلى هذا، بينت الأبحاث أن الأشكال الهندسية المستقيمة تعود إلى 8000سنة ق م على قذائف بيض النعام [403] التي درستها الباحثة كامس فابرير(Camps fabrer)[404] والتي تأكد أن منذ ستة ألاف سنة ق م كانت الشعوب القفصية النيوليتية الصحراوية قد تعرفت و تحكمت في قواعد الأسلوب الفني الهندسي[405].

فإن دل هذا على شيء، فهو يدل على أصالة و محلية هذا النوع من الزخرفة كما تدل عليه زخرفة فخار مدينة تيديس المؤرخ بالقرن الثاني ق م الذي يتميز بهندسة الأشكال الأدمية(Schématisation de l'antropomorpisme) أو كما يسميه البعض قانون التشكيل المثلثي (Schematisation triangulaire) باستخدام المثلثات و Chevrons الحزوز المائلة و هي أشكال مميزة للفن التقليدي المغربي سواء على النسيج أو الفخار أو الخشب [406] (صورة 209،6).

فبالنسبة للأشكال الهندسية المتواجدة على الفسيفساء المسيحية بنوميديا فقد تشترك مع الفسيفساء الإفريقية في خصوصيات لن تعرف من قبل في العالم القديم مثل روما. و من بينها الأشكال الهندسية التي كانت تزين الفسيفساء الإفريقية ما بين القرن الثاني و الرابع . مثل الخطوط المائلة (ligne de fuseaux)على شكل خطوط نباتية و نضيف إلى ذالك

---

[401] MARCEAU Gast et ASSIE yvette, Des coffres puniques aux coffres kabyles, Edit., Bouchéne, Alger, 1993, p.10
[402] LEROI GOURHAN André, Préhistoire de l'art occidental, Edit.Lucien Mezenod,Paris, 1971,p.142
[403] LEROI GOURHAN André, ,Le geste et la parôle, edit.Albin Michel, Paris, 1974, p.172-189.
[404] CAMPS Fabrer Henriette, Matière et art mobilier dans la préhistoire nord africaine et saharienne, Edit. Arts et métiers graphiques, Paris, 1966, p.193.
[405] Ibid , pp.336-337.
[406] SALAMA Pierre, Op.cit., p.27.

خطوط مكونة من مربعات (ligne de carrés et de redansالتي نجدها في كل من عنابة و تمقاد و أكولا و الجم و تضيف الباحثة Gozlan أن هذه الأشكال لن تصدر إلى مناطق أخرى سوى شمال إفريقيا مما يجعلها نماذج إفريقية فريدة[407] صورة(211،205).

يأكد الباحث فيفري في دراسته المعمقة حول تطور الزخرفة في شمال إفريقيا في نهاية القرون الأخيرة للفترة القديمة أن الأشكال الهندسية كانت كثيرة الاستعمال لدى الفنانين المسيحيين خلال القرن الثاني و الثالث ميلادي. كما أنه يرى أنها عبارة عن تواصل للفن البربري المحلي. سواء على الفخار أو الفسيفساء أو الزخارف الخشبية[408].

كما أنه تبين بعد المطالعة أن هذه الأشكال الهندسية تتوفر خاصة في شرق الجزائر أي نوميديا و البيزاسان[409].

أما زخارف التحف الفخارية كالمصابيح (صورة 72-82،211) التي ترجع إلى الفترة المسيحية بالخص من نمط ARS تشبه زخارف دعائم و جدران كنيسة تقزيرت (صورة 213-214).

أما عن صورة تداخل الأشكال الصليبية في سداسي و ثماني الآظلاع (صورة 29،143-144،199،208) فهي ليست معتادة في شمال إفريقيا. لكن نجدها بكثرة في مناطق أخرى كالقصر الأسقفي بمدينة سالون Salone و المؤرخ بالقرن الرابع ميلادي، نفس الشيء في أنطاكيا[410].

رغم هذا نلاحظ أن الزخرف المتواجدة على فسيفساء مدينة هيبون أغنى من زخرفة أنطاكيا و سالون .

[407] GOZLAN Suzanne, quelques décor ornementaux de la mosaique africaine, MEFRA, 102, N°= 2, 1990, p.991-995

[408] SALAMA P., Op.cit, pp.27-28.

[409]أنظر Archéologia, XCV 1963, PL.XVI-XIX.

t

[410] أنظر DORO Levi, Antioch mosaics pavements, Edit. Princeton, 1949, T.I, p.41, fig.156e, p.429, fig 164 et c425, T.II,pl.CXXIII b et c.

أما عن صورة مزج كل من الصليب و السداسي الشكل تواجدت من قبل على المعالم الوثنية و تعتبر اقتباس من شكل اللف(méandre) كما أنها شكل متواجد بكثرة في الفن المسيحي و بالخصوص في الفسيفساء خاصة في عهد تيودوزس و فلونتنيانس 427م الذين منعوا تشكيل الصليب على الفسيفساء في الكنائس[411].

و مما يميز زخرفة مدينة هيبون هو استعمال الميداليات الصليبية الشكل تفصلها ميداليات دائرية(صورة 208) ويبدو أن هذا الشكل غير معروف في شمال إفريقيا و لا في مناطق أخرى.

نظيف إلى ذالك زخرفة فسيفساء (صورة215) و هي عبارة عن شريط نباتي يليه شريط من الأشكال السداسية مطبوع بأزهار صليبية متقابلة و أزهار ثلاثية البتلة تشكل صليب يليه شريط أخر من اللفات يتوسطها صليب مالطا[412].

إلى جانب هذا نجد دوائر متداخلة تشكل مربع منحي الأضلاع(curviligne)تتوسطها مربعات قائمة على قمتها (صورة 216). و نجد كذالك سلسلة من الدوائر متداخلة فيما بينها يتوسطها صليب ذات ذروع مسنمة(croix à branches lancéolées) (صورة 217) ولقد يوجد شكل مشابه في مدينة أنطاكيا و إيلويزيس(Eleusis) [413].

نظيف سلسلة من القريك (Grecques)متداخلة مشكلة بالتتالي صليب من نوع سواستيكا(Swastika) و صليب معقوف و صواليب أخرى بسيطة متساوية الجذوع(صورة 218).

و لننهي مع فسيفساء مدينة هيبون نذكر سلسلة من الدوائر تفصلها مربعات قائمة على قمتها المقعرة مشكلة بذالك خوذة الأمازون(Bouclier d'amazone)(صورة 219). و هو بدوره شكل معتاد في الزخرفة الرومانية و الإغريقية لا رمزية له في الفن المسيحي.

411 MAREC, Op.cit, p.45-46.
412 Op.cit., p.48.
413 أنظر DORO Levi, op.cit., PL XCVI p.384

الفصل الرابع

الأشكال الحيوانية

أخذت الأشكال الحيوانية مكانة هامة في الزخرفة المسيحية، منها الخرافية و منها الحقيقية. و تأخذ هذه الزخرفة أصولها من المشرق و بالأخص من بلاد سوريا التي أخذتها بدورها من المشرق الفارسي، حيث تبين أن معظم الصور الحيوانية للفترة الهلينية مقتبسة أو مشتقة من الفن الساساني[414].

و الدليل على هذه المكانة صورة أورفيوس المحاط بعدد من الحيوانات. و هي صورة منتشرة في الإمبراطورية خلال السنوات الأولى للمسيحية[415].

عادة ما تحيط صور الحيوانات بشكل رئيسي كالإبريق أو الصليب أو في وضعية الجري وسط أغصان أو كروم كما نراه على أسكفية باب لموقع دونا[416].

1-الطيور:

لعبت الطيور دورا هاما في الزخرفة القديمة حيث كان للطائر قيمة رمزية متعلقة بالمعتقدات القديمة التي ترى في السماء مسكن الآلهة فالطائر يأخذ بذلك مكانة أو صفة المرسل ما بين السماء و الأرض أي الإله و الإنسان[417].

يتضح من الدراسة أن رسوم الطيور كانت من العناصر المحببة إلى نفس الفنان المسيحي، و هي تتحصر في:

1-طيور منفردة (صورة 220-230،228،222-235)، و أحيانا وسط نباتات ملتفة (صورة 223).

2-طيور متقابلة (صورة 224،183-236،229،226).

ويبدو أن تشكيل زخرفة نباتية مركبة على شكل شبكات تتخللها حيوانات مختلفة يأخذ أصوله من سوريا التي أعطت لنا عدة أمثلة من هذه الصور، و يبدو أن نماذج كنيسة جميلة

[414] DIEHL Ch, op.cit., p.21-41,fig 13,p.39.
[415] Ibid., p.39
[416] Ibid., p.39.
[417] BAUDRY, Op. cit., p.110.

وتبسة متأثرة بالفن المشرقي لا سيما في التركيب، مثل الدعامات و الفسيفساء[418]. صورة 223-225

أما عن تصوير الحيوانات على الأغصان، فهذا كان رغبة من الفنان في تصوير أو رمز لحماية المتقين في ظل المسيح[419] ،كما هو واضح في إبريق أنطاكيا بتركيا .

1-1النسر:

يعتبر النسر من بين الطيور التي صورت منذ الحضارات القديمة. تعود أصول زخرفته إلى الحضارة الشرقية، حيث كان يعتبر رمز هيراطيقي (Hiératique)، أي متعلق بالإلهة هيرا[420].

أرخ أول نموذج زخرفي لهذا الحيوان إلى الألفية الرابعة على أواني فخارية من مدينة شوش على ضفاف الدجلة، و ابتداءا من الألفية الثالثة صور يحمل فريسة[421]، بعده تواصل استعمال صورته في الفن الإغريقي و الروماني و المسيحي (صورة 227)[422] و هذا وفق ثلاثة تيارات فنية :

1-تيار قبل ساساني، 2- تيار ساساني، 3- تيار ساساني بيزنطيو الذي أصبح فيما بعد تيار بيزنطي[423].

أما عند اليهود فيعتبر النسر طيرا ناجسا يحمل معه أخبارا سيئتا. فهو يذكرهم بدخول الرومان إلى المدينة المقدسة حاملين رايات، صور عليها النسر رمز الإمبراطور فلافيوس (flavius)[424].

[418] NASRALLAH J. Bas-reliefs chrétiens inconnus de Syrie, Syria, T. 38, Fasc. 1-2, 1961. pp. 35-53 أنظر

[419] Ibid., p. 50.

[420] JALABERT Denise, De l’art oriental antique à l’art roman, Recherches sur la faune et la flore romanes.III. L’aigle, bull. monumental, 1938, V.97, N°=2, pp.176-182.

[421] Ibid., p.176

[422] Ibid., p.178.

[423] Ibid.,p.180.

[424] كتب عن هذالحرب المؤرخ الشهير فلافيوس جوزافFlavius Josef في كتابه حرب اليهود المترجم من طرف.أنظر:
PELLETIER André, La guerre des juifs,de Flavius Joseph, Edit. Les belles lettres, Paris, 1982.

و لقد ورد في العهد القديم عدة مرات حاملا معه رمزية سيئة : **سفر التثنية 28: 40-51**. أما في الفن المسيحي فقد أصبح رمز القديس يوحنا(Saint Jean) عندما يصور و هو يحمل كتاب يوم القيامة أمام الخالق[425]، أصبح النسر رمز للحكمة و بالأخص حكمة المسيح كما هو مذكور في سفر التثنية "**وكما يُحرك النسر عشه وعلى فراخه يرف ويبسط جناحيه ويأخذها ويحملها على مناكبه، هكذا الرب وحده اقتاده وليس معه إله أجنبي**". **تثنية 32: 10**. أما في سفر الخروج، فيبدو أن هذه الرمزية أكثر وضوحا بما ذكر:."**وأنا حملتكم على أجنحة النسور وجئت بكم إليَّ"خروج19: 4**.

إلى جانب هذا، يرمز النسر إلى صعود و بعث المسيح، لأن النسر له المقدرة أن يرتفع حتى لا يمكن رؤيته، كما أنه يُجدِّد ريشه[426]. أما في المزامير**5:103**، فهو يرمز إلى التجديد كما أنه يجدد ريشه في كل فصل. بينما يصبح رمزا للقيامة و الحياة الثانية في **سفر عساي 40،31**[427] .

أما بالنسبة لكتاب القدماء، فيذكر بسودو ميليتون (Pseudo Militon) أن النسر هو المسيح و أن هذه الرؤية تقترب من الفلسفة الأفيتاغرسية الجديدة الرواقية

(Philosophie néo phythagorienne stoïcienne)التي تؤمن بصعود روح الميت إلى السماء. كما أنه رمز للمسيح لأنه يقتل الثعبان الذي كان رمز الشر و الشيطان[428]. يبدو أن النسر صور في نوميديا على التيجان المسيحية فقط في تبسة (صورة 228).

1-2اليمامة:

تعتبر اليمامة منذ القديم من بين الحيوانات المقدسة نظرا لما كانت تعبر عنه من طيبة و خلاص و سلم. لهذا فقد صورت على عدد كبير من الدعائم من الفن الكلاسيكي و المسيحي بالخصوص.

---

[425] JALABERT Denise, op.cit., p.174

[426]بحث عن النسر في الفن القبطي في القرون المسيحية الأولى – أ. بولين تودري .http://Snt Takla .org

[427] BOUGIE Pierre, Le Feuillet biblique, n°= 1184, Centre biblique de Montréal.sp. www.interbible.org/interBible/decouverte/ressources/index.htm

[428] BAUDRY, Op.cit., p116

يقول فيلون الإسكندري(Phylon d’Aléxandrie)في كتابه Somniis II, أنها من بين الطيور المبعوثة من طرف الآلهة، كما يصفها مرة أخرى في كتابه Her 126-128 رمز الحكمة البشرية[429] .

إذا استعملت الطيور عادة للتزيين و إعطاء نوع من البهجة لصور الطبيعة، فاليمامة أخذت مكانة جد هامة و أصبحت ترسم في الدواميس أين كانت تشغل أركان السقوف منذ القرن الثاني حتى القرن الرابع ميلادي. و في حالات أخرى استعملت لملء الفراغ الموجود في اللوحات الخاصة بالمواضيع الإنجيلية كما أنها تظهر في السراديب اليهودية و الفسيفساء[430].

لقد أخذ هذا الحيوان معنى رمزيا و دينيا واضحا بعدما كان مجرد زخرفة حيوانية على المصابيح الرومانية للفترة الإمبراطورية. ففي الفن المسيحي ظهرت اليمامة على مختلف الدعامات منذ القرون الأولى[431]. يرى فيها البعض صورة الروح الطاهرة[432] و ببياضها النقي ترمز للمسيح و الروح القدس و كذلك الروح البريئة للتقي[433]. و يذكرنا الباحث دولاڤريز (Delagrez)قول المسيح :كونواحكماء كالحياة و بسطاء كاليمامة **متى10:16**[434].

يشار إلى اليمامة في العهد القديم و الجديد بصفة مبعوثة النصر لسفينة سيدنا نوح **سفر التكوين 12:6/ 11:8-12** و ترمز كذلك إلى التقي، كما يمكن أن نراه في إحدى المصابيح المسيحية لمدينة هيبون و تيمقاد، حيث أنها تستقي في الكؤوس الطقوسية التي هي بدورها ترمز إلى عين أو منبع الحياة (صورة 225-229) .

---

429 MANNS Frederic, Le symbolisme de la colombe dans le proche orient ancien, www.interbible.org/interBible/ecritures/**symbole**s/2006/sym_060113.htm؛ SMANANDA MARCULESCU Badilita, Recherches sur la prophétie chez Philon d’Alexandrie, Thése de Doctorat, Paris IV, 2007, pp.11-14 et ss ; DECHARNEUX, L’ange, le devin, le prophète, chemins de la parole dans l’œuvre de philon d’Alaxandrie, Bruxelles, 1994.

430 LECLERCQ H, D.A.C.L., Colombe, T.3, p.2198.

431 TROST C., Recherches sur les lampes chrétiennes en terre cuites. Contribution : Contribution au catalogue des lampes antiques de la bibliothéque Nationale de France, Thése. Paris 4, 1994, p.94.

432 DELATTRE, Op.cit., p.70.

433 REAU Louis, Iconographie de l’art chrétien, Edit. PUF, 1955, p.80-81.

434 DELAGREZE H., Rome et Naples, Imprimerie de Vignacourt, Paris, 1864,p.298. in.http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107595n

أما الكاتب مليتون (Saint Meliton) فينسب اليمامة إلى المسيح مستندا على حساب الجمل (Chronogramme)، حيث أن كل حرف من الحروف الأبجدية الإغريقية لها قيمة عددية تستعمل في الحساب، و المسيح برواية القديس يوحنا يقول عن نفسه أنه هو البداية و النهاية أي ما يقابل الحرف الأول و الأخير من الأبجدية الإغريقية الألفا(Alpha) والأوميقا(Oméga) دلالة على الألوهية.و إذا جمعنا حروف كلمة Columbaالتي تعني يمامة فإن قيمتها العددية تساوي نفس القيمة التي يشكلها حرفي ألفا و أوميقا[435]و بذلك تصبح اليمامة رمزا للمسيح و خير دليل على ذالك صورة يمتمتين بجانبي منوغرام المسيح مرفوق بلألفا و الأوميقا على تابوت سيدي الهالة بالقرب من قالمة (صورة 304) .

نجد صورة اليمامة في الزخرفة المسيحية النوميدية على مواد ودعامات مختلفة مثل الفسيفساء في الكنائس و البازيليكات (صورة 156،221،223،226)فوق المذبح أو تحت قبة ظلة المذبح (السيبوريوم) على الأعمدة الأربع (صورة 224،225،228).

تظهر فكرة الرمزية لليمامة بوضوح، عندما تظهر منقوشة على دعامة معمارية، هي تحمل بمنقارها غصن زيتون أو سعفة نخيل أو إكليل مونوغرام المسيح حيث تعبر عن فكرة آمال التقي في الوصول إلى بر الأمان. كما يتضح ذلك العديد من الأثار (صورة183،220،224،229–230،235)، و حسب الاعتقاد فإن مثل هذا الرمز مطلوب من طرف الميت كما هو واضح في كتابة جنائزية مؤرخة للقرن الثاني ميلادي، عثر عليها في سراديب دوميتيل[436].

و نفس الشيء يمكن قوله عندما تستقي في الكأس أو الإبريق الطقوسي، حيث أنها ترمز إلى التقي الذي يستقي بالماء، و هنا تشير لنا هذه الصورة إلى المطهر الذي يدعى بالريفريجيراريوم (Refrigerarium)[437] (صورة 225،229،235)، الذي يرتقي منه الموتى الأتقياء في الجنة[438]. و لقد عثر على نفس الصور على رسومات جدارية لسراديب مدينة

[435] DELATTRE, Op.Cit.,p.71-72.
[436] LECLERCQ H., D.A.C.L., T.3, pp.2201-2202.
[437] المَطهَر purgatory هو معتقد كاثوليكي . هو مكان تذهب إليه انفس الخطاه المؤمنين الذين لم يتوبوا توبه كاملة عن كل خطاياهم فيذهبون الي المطهر حيث يطهرون بنار حتي يصبحوا اهلين لملكوت الله
[438] أنظر في هذا الموضوع Une inscription chrétienne de tipasa et le refrigerium, ANTAF,1979, vol.14, N°=1, pp.261-269 /Parot, A., Le réfrigérium dans l'eau delà, Edit. Geuthner Paul, 1937.

روما و المؤرخة بالقرن الرابع الميلادي[439]. و هناك أمثلة أخرى و كثيرة سواء على المصابيح أو الرسومات الجدارية و كذلك على شواهد قبور مؤرخة بالقرن الثالث الميلادي و على شواهد إغريقية وثنية[440]، و منذ القرن الثاني ميلادي أصبحت اليمامة ترمز إلى السلام الذي كان يطلب للموتى من طرف الأتقياء[441].

يتضح لنابعد إحصاء شامل للمعاني و الأمثلة أن اليمامة أخذت معنيين:

–هي في نفس الوقت روح التقي و السلام السماوي

– و تجمع كل الأوصاف النظيفة كالنعومة و اللطف و السذاجة و البساطة.

إلى جانب هذه الرمزية، فاليمامة من بين الحيوانات التي ضح بها سيدنا إبراهيم من أجل أن يرزقه بذرية كما هو واضح في **سفر التكوين 15،6**، كما أخذت تعبر عن سلالته سفر **نشيد الأنشاد 2،5**، و قد تبنى الفن المسيحي في كل أشكاله اليمامة كصورة للقديس[442] التي تتعلق بتمثيل الثالوث المقدس و البشارة و تعميد المسيح.

و يذكر في الإنجيل **مارقس10،1** رواية تعميد المسيح في نهر الأردن بحضور يمامة ، و كذا رمز لصعوده الإنجيل[443]. فبذلك أصبحت اليمامة رمز الروح المقدسة[444] وروح شهداء الكنيسة الذين ماتوا من أجل الحقيقة[445]. و في الكتب اللاتينية القديمة يمكن قراءة العديد من الإشارات إلى هذه الفكرة كما هو الحال في كتاب الشهداء المسيحيين الرومان تحت عنوان (Martyrol.Rom. VIII. Id..oct.)الذي وردت فيه العبارة التالية:

Cùm nollet idolis sacrificare(Sc.S. Reparata), ecce gladio percutitur : cujus anima in columbae specie de corpore egredi, coelumque conscendere visa est(Martyrol.Rom. VIII. Id..oct.)

---

[439] LECLERCQ H. op cit., p.2202.
[440] Op.cit., p.2202
[441] Ibid
[442] BAUDRY, op cit., p.111.
[443] Ibid.
[444] أنظر Cyrille de jerusalem, Cathéchéses, XVII ,10 et Tertullien, le Baphtéme, VIII,3- 4

[445] BOUBRASSE, Op.cit., p.65.

بمعنى

"و لما رفض التضحية بلأصنام تم قتله بالسيف و فرقت روحه جسده و صعدت إلى السماء على شكل يمامة."

أما في الفن الجنائزي المسيحي فهي ترمز إلى روح التقي حيث صورت تشرب من كأس أوخارسطي. و في بعض الحالات ترمز اليمامة إلى الكنيسة كما يذكرها إيسودور البيلوزي

(Isodore de Péluse) قائلا عنها أنها اليمامة المثالية. نفس الشيء لدى ترتوليانس الذي يذكر ما يلي: "الكنيسة في بيت يمامتنا"[446] Adversus valentinum.2,4.

يمكن قراءة تصوير أخر في رسالة القديس بولنس (Saint Paulin de Nole) حيث ذكر الحواريين الإثني عشر في صورة إثني عشر يمامة

Crucem corona lucido cingit globo

Cui coronaesunt corona apostolic

Quorum figura est in columbarum choro

S. Paulin de Nole Epist.12

بمعنى: "و هم حواريين يرتدون تاج مضيء على شكل رقصة اليمامة"

و أحسن تصوير لليمامة نجده خارج مقاطعة نوميديا، في كنز مدينة تنس بموريطانيا القيصرية، حيث صورت يمامتين متقابلتين، يتوسطهما كأس أوخارسطي، و في هذا المثال بالضبط تتبين لنا صورة سلام الكنيسة الباكس إكليزيا ما بين الكنيستين الكاتوليكية و الدوناتية و منبع السلام الذي صور على شكل كأس السلام أي المنبع الذي يمثله المسيح[447].

1-3الطاووس:

ظهر الطاووس في الزخرفة مبكرا خاصة في الفن الروماني حيث أنه رافق كل من الإله باخوس(bachus) و ديونيزوس (Dionysos)، و في بعض الحالات الإلهة

---

[446] BAUDRY, op.cit.,p.111.

[447] HEURJON J., Le trésor de ténes, Edit. Arts et métiers graphiques, Paris 1958, p.44.

فينوس(Venus) و هيرا(Hera). أما في الفن المسيحي فقد عبر الطاووس على السلام بسبب مدلوله على الخلود و البعث[448].

تواصل استعماله في فترات أخرى كما هو الحال في جامع سفاقس بتونس و في مدخل جامع الملك في أصفهان و داخل مسجد إيران حيث مثل طاووسان و بينهما إناء الحياة .

ففي الفن المسيحي ترمز صورة الطاووس إلى انتصار الكنيسة أي المسيحية و تتضح لنا هذه الفكرة في الصورة التي يبدو عليها على فسيفساء بازليكة كريزنيوس بمدينة جميلة (صورة 221،230،236-237).

من جهة أخرى ظهر الطاووس كثيرا في زخرفة الدواميس حيث كان يرمز إلى البعث كما ذكره القديس أوغسطس في كتابه مدينة الآلهة la cité des dieux XXI,4 قائلا عنه أنه رمز الحياة الأبدية. و نفس الفكرة كانت سائدة لدى الرومان الوثنيين[449].

2-التيس:

لم يهتم الباحثون بهذه الصورة رغم أنها تتواجد على عدد كبير من الآثار. و الشيئ القليل الذي ما نعرفه عن هذا الحيوان هو أنه كان منذ القدم رمز الأباطرة الماسدونيين(Macédoniens)، لا سيما إسكندر[450]. فلقد ذكر في الإنجيل عدة مرات و أخذ صورتين مجازيتين. الأولى ترمز للإنسان السيئ **دنيال 5:8-7** و الثانية ترمز إلى الشهداء إنجيل **متى25:33**[451]. أما في **سفر اللاوين 22:16** فيرمز به إلى الحكمة[452]. و في مقاطع أخرى فهو رمز ليهودا الذي خدع المسيح فأصبح يرمز إلى الخيانة، بينما يرفق الحمل المسيح في يمينه يوم القيامة فالتيس سيقف من جهة الملعونين[453].

---

[448] فليب سيرتج ترجمة عبد الهادي عباس، الرموز في الفن، الحيا ة و الأديان، دار دمشق، ،1992، دون صفحة.

[449] NASRALLAH J., Op.cit., pp.35-53.

[450] BARBIER De MONTAULT, Traits d'iconographie chrétienne, Edit.Société de librairie éclésiastique et religieuse, 1898,p.129.

[451] Ibid.

[452] GUION Juliette, Le Bestiaire de la sculpture romane, thése de Doctorat, soutenue en 2006, faculté de Créteil, p.50.

[453] CHEVALIER, J.GHEERBRANT, Dictionnaire du symbole, Edit. Lafont, Paris, 1982, p.106.

أما في التفكير المسيحي فهو يرمز المسيح الذي يتحمل ذنوب الإنسانية يوم القيامة.و من هنا ظهرت الكلمة الفرنسية Bouc émissaire التي تعني ضحية[454]. و لم يعثر عنه إلى نموذج واحد في همشير الذهب (صورة 239)و على المصابيح (صورة 240).

3-الأيل:

كان الأيل منذ القديم يرمز إلى الخلود، ففي العهود القديمة كان يروى أن الأيل عندما يكون مريض جدا أو كبير في السن، يتجه إلى كهف ويتغذى ليعيد حياة جديدة[455]. و يذكرنا الأب دولاتر أن في عهد ترتليانس بقيت هذه الفكرة سائدة، حيث كان كاهن قرطاجة يتكلم عن هذا الحيوان و يقول عنه أنه سيد وجوده[456]. و نظرا لخشيته و خيفته فهو يرمز إلى الخشوع الذي كان يشعر به التقي أمام الخطر، كما أنه يرمز كذلك إلى السرعة التي يجب أن يتخذها عند هروبه[457]. أما عن صفته القربانية فهي واضحة على قالب مصباح عثر بتونس، حيث نراه محاط بكتابة مشتقة من إنجيل **هذا هو الخبز الذي نزل من السماء**" رسالة **سفر يوحنا**56:6. وهنا يكمن كل المعنى الطقوسي للأيل خاصة إذا أحيط على الشريط بأسماك. [458] و يؤدى نفس المعنى إذا كانت أزهار صليبية يمامات أو أرانب أو أسعاف أو قلوب، و التي هي كذلك بأشكالها الصغيرة ترمز للأتقياء. صور هذا الحيوان بطريقة واضحة و تقنية فنية بالغة على دعامة معمارية في موقع هنشير الذهب (صورة 224).

4-الحمل:

يعتبر الحمل من بين الرموز الطقوسية. و هو يحتل مكانة هامة كونه يرمز إلى المسيح و هو أحسن صورة له كما يقول الأب دولاتر[459]. أما القسيس أغسطس فإنه يرى في سيدنا إبراهيم صورة التضحية على الصليب، وإسحاق يرمز إلى المنقذ، أما الكبش الذي ضحاه سيدنا إبراهيم في مكان ابنه فهو يرمز إلى صورة المسيح المصلوب.

---

[454] GUION, Op.Cit., p.50.
[455] DELATTRE, Op.Cit., p.59.
[456] Ibid
[457] Leclercq H. D.A.C.L., Liévre, p.1445.
[458] Delattre, Op.Cit., p.60.
[459] Ibid., p.49.

بدأ ظهور الحمل منذ نهاية القرن الأول في روما داخل قبور دوميتيلا(Domitille) بإيطاليا ; في القرن الثالث في قبور كالست(Calliste) و بعد ذلك ظهر على الأدوات الطقوسية (Liturgiques) و على الأدوات المنزلية كالمصابيح[460]. و انتشر بوضوح منذ الإعلان على ميثاق ميلانو في 355م[461] .أما بالنسبة لميزته القربانية أي الأوخاريسطية فقد تظهر مع فكرة الحمل الذي ضحاه الإسرائيليين بمناسبة عيد القيامة. و تتأكد هذه الرمزية فيما بعد في القرن الثالث عشر ميلادي في النشيد الديني المعروف ب:"لودا سيو" (Lauda Sion)[462] التي أنجزها رجل الدين و الفيلسوف التيولوجي القديس توماس داكين (Saint Thomas d'aquin):

In figuris praesignatur, Cum Isaac immolatur, **Agnus paschae deputatur**, Datur manna patribus.

أما الرسول عساي فقد قارن الحمل بالمنقذ في **كتاب الأخبار1:16**[463].

فهكذا إذن يقارن المسيح عند القديسين بالحمل الذي يقاد إلى المذبح دون أي اعتراض. و نظرا لهذه الرمزية القوية أصبح المسيحيون، أيام الاضطهاد يتذكرون المسيح و تضحيته من أجل السلام العالمي بمجرد رؤية الحمل على رسومات جدران القبور[464].

فبتبني رمز الحمل كرمز طقوسي كان هدف الكنيسة إحياء إلى آذان المؤمنين بسر خلاص البشر (Rédemption)على يد المسيح و تضحية المسيح على الصليب من أجل إعطائه الحياة، كما تحييه رؤية الصليب عند المسيحيين حاليا.

فمنذ ذلك الحين، بدأ يرافق الحمل مونوغرام المسيح بأشكاله المختلفة، كما أنه ظهر فيما بعد على الصليب نفسه.

و إذا كان الحمل و الكبش يرمزان إلى المسيح فهما يرمزان إلى المخلصين إذا مثل بمقاسات صغيرة، و خير دليل على ذلك ما يذكره القس دولاتر عن قول المسيح"أبعثكم كالأحمال وسط الدأب" أما الأب أقستين فيشير إلى المعمدين و مرتدي التنصر تحت اسم الأحمال[465].

[460] Ibid., p.50
[461] Op.Cit.
[462] Ibid.p.50
[463] Ibid, p.49
[464] Ibid, p.50
[465] DELATTRE , Op.cit., p.53.

جاء التعبير المجازي للمسيح بصورة الخروف من رواية **يوحنا 29:1** و تتواصل في **سفر الرؤيا 12:1-14** و **يوحنا 19-31** و **سفر الأعداد 5:16-11** الذي نفهم منه أن المسيح هو الخروف الذي أرسله الإله لمسح ذنوب الإنسانية.

أما الخرفان الصغيرة فهي ترمز إلى الأتقياء أي أتباع المسيح[466].

أخذت صورة الحمل أهمية كبيرة مما أجبر الكنيسة أخذ قرار في Concile Quinisexte سنة 692 م لإجبار الفنانين في تصوير المسيح في صورته الحقيقية[467].

أما على الأثار المسيحية في نوميديا فقد صور الحمل أساسا على المصابيح و الصحون السجيلية (صورة 241-243).

5-الكلب :

ذكر الكلب عدة مرات في كتاب العهد القديم و هو رمز للكسل و الحسد و الجشع لدى اليهود كما يمكن أن نقرئه في **المزامير26 :1**، و في الرسلة القديس بولس إلى أهل فيلبى 2:3 و في **سفر رئيا يحن22:15** و **سفر التثنية 18:23** و أما في العهد الجديد فلقد أخذ صورة مخالفة تماما حيث أصبح يرمز للإخلاص و القديس بطرس[468] كما هو واظح في كل من إنجيل **متى 27:15** و في **رسالة بطرس الثانية 22:2.**

نجد صورة الكلب أساسا على المصابيح المسيحية دون أن يرافق برمز آخر مميز ما عدا زخرفة رموز مسيحية كالزهرة الصليبية (صورة 244-245).

6-الأسد:

للأسد رمزية غنية في العديد من الحضارات، فهو رمز الشجاعة و الشمس و الخلود، كما انه يجسد الحيوية و السلطة و الحماية[469].

---

[466] BAUDRY, Op.cit., p.103.
[467] BOURNAND F., Histoire de l'art chrétien, Edit. Relnq Book, Paris, 2014, p.16.
[468] BARBIER De Montault, op.cit.p.130.

[469]فليب سيرتج ترجمة عبد الهادي عباس،الرموز في الفن،الحياة و الأديان، دار دمشق، 1992 ،دون صفحة.

ففي قبيلة يهودا أخذت صورة الأسد رمز لقبيلتها كما هو واضح في كتاب **سفر رؤيا يوحنا 5:5**، حيث استعمل للرمز إلى الحق و القداسة و الشرعية[470].

أما في الديانة المسيحية فأخذت صورة الأسد أهمية كبيرة، بحيث انه كان يرمز إلى عدة شخصيات دينية مقدسة: المسيح و دانيال و داوود و سليمان و سامسون و القديسيين و ماركوس و بولس إلخ، كما أنه كان يرمز إلى الطموح و الشجاعة و القوة و التواضع و الكبرياء و الأرض[471].ففي **سفر الرؤيا 5:5**، فقد لقب المسيح بالأسد المنتصر، كما يقول القديس أوغسطينس فأحد كتاباته حول **المزامير50**، و التي يفسر فيها معاني الكلمتين الأسد و الخروف و ربطهما بشخصية المسيح. [472]

" **Multum diversa sunt Leo et Agnus et tatem, utraque significatur christus**" 107

بمعنى: رغم اختلافهم فالحمل و الأسد يرمزان كلاهما إلى المسيح

ويضيف:**Christus autem est innocens ut Agnus et fortis ut Leo**

بمعنى إذا كان الحمل يرمز إلى السذاجة أو البراءة و الانتصار الإلهي فإن الأسد يرمز إلى القوة.

و باعتباره ملك الحيوانات استعمل كرمز للمسيح المنتصر. ففي رؤية القديس **يوحنا .5:5** يتساءل يوحنا عن المسيح و يلقبه بالأسد و هكذا فالإعتقاد الذي كان يسود في القرون القديمة فيما يخص قدرة الأسد على إعادة الحياة، هو نفسه الاعتقاد الذي أصبح يسود في الفترة المسيحية المتمثلة في قدرة المسيح في إعادة الحياة[473].

.و إلى جانب هذا الاعتقاد يرى البعض كالأب دولاتر في الأسد رمز المسيح الشافي Jésus Hostie[474].

---

[470] CASSIN Ellena , Daniel dans la fosse aux lions, Revue de l'histoire des religions, T139, N°=2 ,1951, , p.161.
[471] BARBIER, Op.cit., pp.130-131.
[472] SANTI AURELII AUGUSTINI, Hipponensis episcopi omnia, post lavaniensium theologirum recensionem, Tomus Quatrus, Edit. Migne , Parissis, 1841, 26.(ver.24), p. 1443-1444.
[473] DELATTRE, op cit., p.57.
[474] Ibid.

و خير دليل على ذلك مصباح عثر عليها بقرطاجة و يحمل على الشريط زخرفة أسود صغيرة تجري نحو ورقة الكرم، فهذه الأسود ترمز إلى المخلصين، أما ورقة الكرم كما سنراه فيما بعد ترمز إلى دم المسيح الذي سقي به الصليب[475]

أما في صورة الحواريين الأربعة tetramorphe ،فالأسد المجنح يرمز إلى الحواري مارقس. و هذا لا يمنع من أنه في بعض الحالات يرمز هذا الحيوان إلى الشيطان[476].

أما في نوميديا فنجد صورة الأسد أساسا على الفسيفساء التي كانت تزين البازليكات(صورة 246)و المصابيح (صورة 247-248)و الصحون(صورة 249)دون أن يرافق برمز آخر مميز ما عدا زخرفة رموز مسيحية كالزهرة الصليبية و الصحون

6-الثور:

يرمز الثور في ثقافة الشعوب القديمة إلى الصبر و الولاء في العمل، كما نجد نفس الفكرة يشار إليها في كتاب **سفر التثنية 10:22** و **صموييل 6:6**.
إتفق الباحثون أنه رمز القديس لوقا الذي يهضم كلام المسيح حتى يفهمها جيدا. و بعد قراءة الانجيل في لوقا نفهم أن لوقا تمكن من إستعاب كل تعاليم المسيح. حيث أصبح بذلك رمزا قربانيا ذكر في العديد من المواقع من الإنجيل لاسيما **سفر التثنية 4:25**، و في كتاب الكورنثيين 9:9 و **تيموثاوس 18:5**، و في كل هذه المقاطع يشار إلى لوقا الذي يخدم المسيح[477].

نجد صورة الثور على الفسيفساء المسيحية من بزيليكة مدينة جميلة دون أن يرافق برمز آخر مميز ما عدا زخرفة برموز مسيحية كالزهرة الصليبية (صورة250).

---

[475] Ibid p.100.
[476] BAUDRY , Op.Cit., p. 108.
[477] Ibid.

7-السمكة:

مثل السمك في التصوير الفسيفسائي المسيحي منذ العصور الأولى حين كان المسيحيون الأوائل مجبرين على الاختباء داخل الأقبية والسراديب لممارسة طقوسهم الدينية بعيداً عن أعين الحراس وقت الاضطهاد.

أما أقدم مصباح يحمل رمز السمك فقدعثر عليه بفلسطين و هو مؤرخ بالقرن الأول ميلادي[478].

اتفق الباحثون و الكتاب على أن السمكة تعتبر من أهم الرموز الأوخارسطية. اعتنقه الأتقياء منذ ظهور المسيحية. و يرجع ذلك إلى هيكل الكلمة نفسها، حيث أن الكلمة الإغريقية إكتوسΙΧΘΥΣ التي أصبحت صورة مجازية لعبارة مسيحية شهيرة في الوسط المسيحي: (Iêsous Christos Théou Huios Sôter) . و بعد جمع كل الحروف الأولى من كل كلمة مكونة للعبارة نتحصل على الكلمةΙΧΘΥΣ أي سمكة. فكل حرف من هذه الكلمة تقابلها كلمة متعلقة بالمسيح. فالحرف الأول يوتا(Iota) "I" هو الحرف الأول لكلمة Ἰησοῦς (إيسوس) التي أصبحت فيما بعد يسوع. والحرف الثاني خي (khi)"X"وهو الحرف الأول لكلمة Χριστός خريستوس أي المسيح. و الحرف الثالث ثيتا(theta) "Θ"وهو الحرف الأول لكلمة Θεοῦ المشتقة من كلمة Θεός التي تعني الله. والحرف الرابع إيوبسلون(epsilon) "Y"وهو الحرف الأول لكلمة Ὑἱός يوس بمعنى ابن، أما الحرف الخامس السجما (Sigma)"Σ"وهو الحرف الأول لكلمة Σωτήρ سوتير المشقة من كلمة σωζωاليونانية التي تعني الخالص أو المنقد.

فنتحصل بذالك بعد جمع كل الحروف الأولى لهذه الكلمات، على العبارة التالية:

ΙΧΘΥΣ
Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ

"أي عيسى المسيح إبن الإله المنقذ "

[478] LECLERCQ H., poisson, t.8, p.1090.

فهكذا أصبح رمز السمكة ذو أهمية خاصة في اللفظ المسيحي بكل ما يحمله من معنى و رمزية دينية.

و أصبحت كلمة إكتوس تذكرهم بمذهب الإنجيل. كما أن صورة السمكة كانت تمكن المسيحيين على التعرف فيما بينهم خاصة في فترة الاضطهاد[479]، و الدليل على هذا طلب القديس كليمون الإسكندري من المسيحيين أن ينقشوا على خواتمهم البريدية صورة السمك لطبعها على مراسلاتهم حتى يتساهل لهم التعرف فيما بينهم[480].

فالقديس أقستان في كتابه مدينة الإله يذكر العبارة و يقول فيها " المسيح ابن الإله المنقذ" أما كلمة إكتوس أي سمكة فقد أصبحت تعني الطريقة الصوفية " المسيح" و اتفق كل من القديس أوقستان و المؤرخ ترتوليان على أن السمكة رمز أوخارسطي حقيقي[481]، كما أنه الغذاء الأوخارسطي الصوفي الذي يتناوله التقي[482]. أثناء عشاء الفحص، كما أن بعض الكتاب و الباحثين ربطوا الرمزية الأوخارسطية للسمك بغذاء الشباط لليهود، وهذا متعلق بفكرة ميسانية[483](Mésianique) .

و يضيف القديس أوغسطينس أنه أطلع على نص إغريقي للسبيلة الإيرثرية[484]

La sibylle d'Erythrée و المعروف بنص الكوماي[485] Texte de Cumes الذي كان يحوي هذا الضرب من الأبيات. و قدم لنا منه ترجمة لاتينية تنتهي كما يلي:.. "ترمز السمكة إلى المسيح الذي بقي معصوم الخطأ في هذه الحياة التي تشبه أعماق البحار"
(La cité des dieux،23, 18 ss) [486]؛ بمعنى: أن المسيح، بقي حيا في أعماق الموت كما يفعل السمك في أعماق البحار أي أنه معصوم الخطأ. و من بين البحثين اللذين

---

[479] DELATTRE, Op cit., p.39.
[480] Ibid., p.39.
[481] Op.cit.
[482] SCAGLIA R.P., Poisson, D.A.C.L. T8. ,p.261.
[483] M.L'Abbé BOURASSE, op.ci.t, p.142.
أنظر EISLER, Orpheus the fischer , compartive studies in orphic and early christian cult symbolism, Edit. Watkins, London, 1921.
[484] سبيلة: كاهنة في الحظارة الإغريقية و السبيلة الإريثرية نسبة لمدينة إيريثريا في إقليم إيونيا(ionie) في الميتولوجيا يقال أنها بنت الحورية عيدة(Ida) و تيودوروس(Théodoros).
[485] كوماي: أول مسطوطنة إغريقية بإيطاليا(كمبانيا).
[486] BAUDRY, Op.cit., p.41.

إهتمو بهذا الموضوع و إستفسروه من الجاب الفني نجد كل من إميل مال[487] (Emile MÂLE) الذي كتب عن تأثير المفكرين المسيحيين بصورة الكهنة السيبلات الاواتي قرنت بالحواريين الإثني عشر. و هكذا أصبحت صورة السمكة رمز أوخارسطي و رمز للتعميد إبتداءا من القرن الثالث ميلادي[488]. و أدخله رجال الدين في الطقوس المقدسة للكنيسة اللاتينية، حيث كان التعميد بواسطة غطس المؤمن الجديد في ماء مقدسة داخل بيت التعميد التي يطلق عليها باسم بسينا باللاتينية Piscina و هي كلمة مقتبسة من كلمة بيسيكولي piscis أي الحوض الذي يعيش فيه السمك[489].

و يواصل ترتليانس هذه الفكرة في كتابه حول التعميد[490] قائلا:

نحن الأسماك الصغيرة نأخذ إسمنا من إكتوس مسيحنا، ولدنا في الماء فلنبقى فيها لننجي.

« nous, petits poissons, qui tenons notre nom de notre Ichtus, jesus christ, nous naissons dans l'eau, et ce n'est qu'en demeurant en elle que nous sommes sauvés» (Tert.*De baptismo*, c. 1)

و يضيف أن« المسيحي بعد تعميده أصبح سمكة صغير أخذ بها الحواريين في شبكة الكنيسه.»

"Le chrétien baptisé devient « le petit poisson » pris par les apôtres, pêcheurs d'hommes dans le filet de l'Eglise"(Tert. *De baptismo,* c. 1)

ففي مدينة قرطاجة عثر على أنصاب عديدة نقش عليها سمك متبوع بمنوغرام المسيح إلى جانب عبارة تذكر سلام المسيح و المؤرخة بنهاية القرن الثاني ميلادي. و بداية القرن الثالث ميلادي[491].

أما في نوميديا فقد شاع استعمال هذه الصورة في زخرفة الفسيفساء(صورة 251) و المصابيح (صورة 252) و الطاولات القربانية(صورة 253)دون أن ننسى الدعمات المعمارية (صورة 254-255) و التوابيت (صورة 305) .

---

[487] أنظر: Emile MÂLE, L'art religieux du XII ème Siècle en France, Edit., Le livre de poche, Paris, 1988, p.603.

[488] BOURASSE, Op.Cit., p.142.

[489] BAUDRY, Op.Cit., p.100.

[490] Tertullien, Traité du baptême, Edit. Charpentier, Paris, 1841. In. http://www.tertullian.org/french/debaptismo.htm

[491] DELATTRE, Op.cit., p.42.

أحيانا صورت السمكة وحدها و أحيانا أخرى محاطة بأسماك أخرى أو يمامة أو أوراق الكروم أو عناقيد العنب.

أما الأسماك الصغيرة كما تبدو في مصباح تيمقاد و هنشير بوتكراتن (صورة 258)و هي تزين الشريط فهي تمثل الأتقياء كما ذكرناه من قبل حسب المكانة التي تحتلها أي ثانوية بالنسبة للزخرفة الرئيسية المتواجدة على الصحن[492].

ففي هذا المنوال، يرى الكاتب ترتليان أن هذه الأسماك الصغيرة تعبر عن الأتقياء الذين ازدادوا في ماء التنصر "**Quibus aqua baptismatis** " و يضيف كذلك العبارة التالية:

"**In aqua nascimor**" أي: ولدوا في الماء و يلقبوا الأتقياء بكلمة السمك النقي[493].

أما في الإنجيل فقد ذكرت كلمة سمكة بمشتقاتها حوالي سبع وعشرون مرة (متي–مرقص–لوقا–يوحنا)، على سبيل المثال . كما ذكرت في كتاب مرقص **إصحاح8:1–10** كمعجزة السبع أرغفة والقليل من السمك التي أشبعت أربعة آلاف شخص، وما تبقي بعدما شبعوا كان سبع سلال.

من جهة أخرى تذكرنا صورة السمك بقصة يوحنا الذي بعد ما أن ابتلعته السمكة الكبيرة وضعته على شواطئ نينيف لنشر خبر السلام بواسطة الرحمة الإلهية[494].

ذكرت السمكة عدة مرات في كتاب العهد الجديد و خاصة في الإنجيل كرمز للمسيح فهو السمك المنقذ **متى 4: 18–19 ومتى 7:10و متى 13:47 و لوقا 24:42 ، جوناس 3،21–14.**

يمكن ربط صورة السمك بصورة الصياد التي مثلت في الرسومات الجدارية في الدواميس و التي نتجت على أيدي فنانين مسيحيين و التي أعارها المسيحيون للتعبير عن المسيح. فهو الصياد كما يشير إليه كليمون الإسكندري في نشيده للمسيح[495]:

---

[492]Op.cit., p.46.
[493] DELAGREZE , Op.cit., p.300.
[494] BOURASSE, Op.Cit., p.142.

Από τα αλιεύματα θάλασσα, αν δεν σας, που είναι τα ψάρια του κόσμου είναι ο εχθρός κύμα, θα πρέπει, σε μια ευτυχισμένη ζωή είναι
Clément d'alexandrie, le pédagogue, 3 12,P.G., 681

بمعنى:

"يا صياد الرجال الذين جئت لإنقاذهم من بحر الرذائل، إنك تأخذ الأسماك الصافية من الأمواج المعادة و تؤديها للحياة السعيدة. "

أما عن تصويره فقد صور السمك سواء وحده أو مرفقا بصور أخرى كالخبز و الخمر مما يجعله رمز أوخارسطي و يعتبر القديس أوغسطس أول من كتب عن الصورة أو الصفة الأوخارسطية للسمك[496].

نجد زخرفة السمك على عدد كبير من فسيفساء شمال إفريقيا و التي تعتبر من أجمل النماذج التي وصلت إلينا[497] مثل تيبازة (صورة 257) و سبيطلة بتونس(صورة 258) و جميلة (صورة259). أما الأشكال الأخرى من الأسماك مثل الأخطبوط و جراد البحر، فهي كثيرا ما غطت أحواض التعميد مثل جميلة (صورة 259) و هي زخرفة معتادة في شمال إفريقيا و تأخذ جذورها من الفن الوثني الروماني[498].

---

[495] GENOUDE M. de, Les pères de l'église, Clément d'Alexandrie, Le divin maitre ou le pédagogue, Livre III, Edit.A.Royer, Paris,1830, http://remacle.org/bloodwolf/eglise/clementalexandrie/pedagogue1.htm

[496] Traité sur l'évangile de Jean vers 416 . أنظر

[497] BAUDRY ,Op.Cit.,p.101.

[498] DUVAL N. et JANON M., Op.cit., p.1103.

الفصل الخامس

الأشكال الآدمية و الأدوات الأوخرسطية

المسيح:

بينت المطالعات المختلفة أن صورة المسيح قليلة تكاد تنعدم في القرون الأولى للمسيحية. وقضية "التجسيد" تعتبر قضية جدال تميزت به المسيحية. غير أنها كانت تعتبر إدانة وتدنيسا للفكر اليهودي. والتجسيد بحد ذاته عادة وثنية، لأنه يحصر اللانهائي في النهائي[499]. فحسب التفكير الوثني يعتقد أن حياة كائن إلهي على الأرض أمر طبيعي جدا و هي أفضل طريقة للحوار المباشر المرئي بين الآلهة والبشر. لهذا نجد الكاتب المسيحي القديس جوستنيانس في كتابه" الدفاع عن المسيحية"[500] لا يتحرج من الكتابة أن للمسيحيين عادات فكرية تقترب من الأفكار الوثنية خاصة في ما يخص تجسيد الآلهة كما هو الحال بالنسبة لتجسيد أبناء زوس كبرسيوس من غير اجتماع جسدي[501].

وهكذا، إذا ما توغلنا عميقا في تاريخ الوثنية نجد أن الوثنيات كانت دائماً حافلة بقصص من هذا النوع أي ملك أو زعيم من أصل إلهي. و كذا بالنسبة لمعظم الملوك السومريين والحيثيين دون أن ننسى مصر حيث كان الفراعنة أولاد إله الشمس آمون رع الذي "اتحد" مع الملكة و اتخذ شكل ملك حاكم. و في الفكر اليوناني الذي كان له تأثير كبير على المسيحية أدق في التفريق بين الروح والجسد وهذا ما لم يعرفه الفكر اليهودي قبل المسيحية[502].

يقول بعض الكتاب المسيحيين أمثال القديس جيروم (Saint Gérôme) بأن المسيح وُلد في المغارة التي وُلد فيها أدونيس(Adonis)، وأن بيت لحم كانت في تلك الأيام تظللها غابة مقدسة تسمى غابة أدونيس. واختيار هذه المغارة بالذات دليل آخر على تحويل المعابد وأماكن العبادة الوثنية إلى شعائر وعبادات مسيحية. وهناك إشارات أخرى خاصة بملوك المجوس الذين هداهم النجم إلى مهد المسيح عند ولادته، وهذه إشارة إلى علاقة

---

[499] GOURCY François Etienne, Anciens Apologistes de la religion chrétienne,T.1, Edit Lambert , Paris, MDCCLXXXVI, p24-25.

[500] Apologie II,12,3 ;I,27,1-4

[501] GOURCY, Op.cit., p25 ;MUNIER Charles, La méthode apologétique de justin le martyre, revue des sciences religieuse, 1988, vol.62, N°= 2, pp.90-100.

[502] أندري نايتون، الأصول الوثنية للمسيحية، ترجمة سميرة عزمي الدين، منشورات المعهد الدولي للدراسات الإنسانية، ص.33

المسيحية بالزرادشتية. و تتواصل الفكرة في كتاب رؤية يوحنا المشحونة بالذكريات الوثنية حيث نقرأ أن المسيح قد خُطف إلى السماء لإنقاذه من التنين الشيطاني" **رؤيا يوحنا 5-12/4** [503].

في بداية المسيحية لم يصور المسيح جسديا لظروف سبق ذكرها، بل كان يشار إليه برموز كالسمك و الأيل ثم عن طريق تعبيرات مجازية(Métaphore) كصورة الإله هرمس الراعي الصالح.

تؤرخ أقدم صورة للمسيح إلى190م. و قد عثر عليها لدى المسيحيين أتباع كربوكرات(Carprocrate). أما في معبد سيفيروس الكساندروس(Sevére Alexandre) فقد عثر على صورة للمسيح و يقول عنها الباحث س. بيقام (St. Bigham) أنها أخذت صفة طقوسية أي ليتورجية رغم صبغتها الوثنية و التوفيقية (pagano syncrétiste)في آن واحد[504].

و ابتداءا من القرن الثاني ميلادي اقتبست صورة المسيح من الغرب في صورة آلهة وثنية لا سيما الهلينستية، فقد صور في هيئة شاب دون لحية(من أجل تمييزه عن الفلاسفة الإغريق و الكهنة و الآلهة الوثنية)، شعر قصير مجعد و لباسه عبارة عن سترة يضع يده اليمنى ملفوفة في ثنايا الكسوة و اليد السربى على الورك. و مع مرور السنين تغيرت صورته ليصبح وجهه من نمط البحر الآبيض المتوسط ذات شعر طويل و لحية كثيفة[505].

و عدا ترتليانس فالكتاب و المؤرخين القدماء لم يذكروا أي صورة للمسيح قبل منتصف القرن الرابع ميلادي[506].

أما في نوميديا، فصورة المسيح لم يكتب عنها شيء حتى كدنا نظنها منعدمة، لكن بفضل المؤرخ ترتليانس عرفنا أن بعض المسيحيين الكاتوليك في شمال إفريقيا كانوا يرسمون صور الراعي الصالح على الكأس الأخارسطية للرمز إلى المسيح[507].

---

[503] المرجع السابق، ص.33

[504] BIGHAM ST. Les chrétiens et les images : Les attitudes envers l’art dans l’église ancienne, Edit.Paumine, 1992,p.155

[505] LANDSBERG, J. De, L’art en croix: le thème de la crucification dans l’histoire de l’art, Edit. Renaissance du livre, paris, 2001, p.26.

[506] OUSPENSKY, L., The meaning of icons, Edit. Vladimir’s seminnary press, pp. 194-208.

[507] BIGHAM ST. Op.Cit.,p.155.

و بعد المطالعات الكثيفة و الدقيقة للآثار المسيحية الخاصة بمنطقة نوميديا، تمكنا من العثور على بعض الصور للمسيح، منها رمزية، كما ذكرنا من قبل، و أخرى آدمية في وضعيات مختلفة؛ فقد تبينت في النماذج المدروسة كما يلي....

1-2- المسيح ساتورنChrist-saturne :

كتب العديد عن هذه الصورة الوثنية للمسيح بموجب التشابه الذي ورد مع ساتورن الإله الأكبر لدى الوثنيين الرومان[508]. صور على المصابيح على هيئة ساتورن جلس على عرش و بيده اليمنى إكليل النصر (صورة 260) و على صحن ليتورجي صور واقف و هو يقدم إكليل النصر للقديس بطرس؟ (صورة 261)و على دعامة من هنشير جلوندة(Henchir Djelounda)(صورة262) حيث صور المسيح على هيئة تمثال واقف يحمل بيده اليمنى رمح و بيده اليسرى خودة. أمامه ثعابين تلتف حول أشخاص رؤوسهم تحت رجليه، حيث. قارن ب.أ. ففريي(P.A.Fevrier) هذه الصورة بصورة الإله ساتورننوس[509] و التي يمكن أن نراها على أنصاب مدينة بجا بتونس و المؤرخة ب323م [510].

1-3-المسيح على هيئة صليب

ظهر الصليب في صورة كاملة منذ القرن الرابع ميلادي للتعبير عن الانتصار الإمبراطوري، ثم أعيد استعماله من قبل الكنيسة للتعبير عن انتصار اليسوع المسيح على الخطيئة و الموت (صورة 263).

أما تصوير المسيح في وضعية صليب فقد تم إبتداءا من القرن الخامس ميلادي لسببين، **الأول:** لتفادي تصوير المسيح في هيئة مصلوب أي كضحية . و **الثاني:** يعود للأسس

---

[508] CHASTAGNOL A. La religion de Saturne en Afrique romaine, Annales, Economie, Société, Civilisation, 1970, vol.25, N°=5, p.1323.

[509] FEVRIER P.A., L’évolution du décor figuré et ornemental en Afrique à la fin de l’antiquité Corsi di Cultura sill’arte ravennate ebizantina ravenna, 1972, p.159-186.p.172, fig.3, p.173.

[510] BESCHAOUCH M.A Une stéle consacrée à saturne datée le 8 novembre 323, Bull. arch du com, 1968,pp.253-268. أنظر ا

الصوفية لهذا الفن كما هو الحال في الفن المثالي للسراديب الذي يفضل تمجيد المسيح المنقذ .

تمكنت بذلك الكنيسة مكافحة بعض البدع الدوسيتية الوحدانية(Docétisme monophyste) التي استوعبت الطبيعة البشرية للسيد المسيح في طبيعته الإلهية التي لم تعط لمعاناته سوى وظيفة رمزية[511].

1-4-المسيح المنتصر:

عكس ما سبق و لتفادي الصورة السلبية لمعانات المسيح فضّلت الكنيسة تصويره في وضعية صليب ممدود اليدين للتعبير على انتصاره أمام العدو.

ظهرت هذه الصورة إبتداءا من القرن الرابع ميلادي إثر انتصار الكنيسة، و تسمى هذه الصورة أو الوضعية بالماجيستا دوميني(Magesta Domini) التي تتوافق مع رسمية الديانة المسيحية في السلطة (الإمبراطورية).

أكد أوسيب القيصري هذه المعلومة في خطابه للإمبراطور قسطنطينس بتسليط الضوء حول التوازي ما بين ملك الكون و ملك الإمبراطورية و بين الوحدانية الإلهية و ملكية الحكم و كذا وحدة الإيمان و وحدة الدولة (سلطة) و ما بين الباكس رومانا(Pax romana) و الباكس كريستنا(Pax christina)، أي بين الكنيسة و الإمبراطورية.

و في هذا الإطار السياسي أصبحت المجيستا دوميني إنعكاس لهذا النظام حيث السلطة السياسية و السلطة الإكلازستية ترتبط إرتباطا وثيقا[512].

يرى باحثين آخرين أمثال هرمان جون (Hermann John) و فان دان هويك (Van Den Hoek) أن هذه الصورة للمسيح ترمز في بعض الحالات إلى صعود المسيح

[511] Reau Louis, Op.cit., p.216.
Cottin Jérôme, Jésus christ en écriture d'images : premières représentations أنظر كذالك في هذا الموضوع chrétiennes, edit. Labor et Fides, 1990.

[512] TEZE Jean Marie, Théophanies du chrsit, Edit Desclée, Paris 1988,p.43.

(Ascension) خاصة إذا رافقه ملكين و توج بالقرص الإلهي[513]، كما نراه على المصابيح الزيتية من النمط هايس و كذا على بعض الصحون من النمط السيجيلي ARS في شمال إفريقيا. وهذه الفكرة تذكرنا بما ورد في إصحاح **لوقا24:50-51.**

كما يضيف القديس أوغسطس في خطابه حول صعود المسيح(Sermon 265Actes 1 :11) عددا من التفاصيل الوصفية للعملية، مبينا ما يرافقه في ذلك كالملائكة التي تلعب دور الرفقاء في الصعود و التي يسميها بالرجال البيض[514]. يبدو أن كل التفاصيل المقدمة من طرف القديس في خطابه لن تكن وصفية بل جاءت لتلهم الفنانين في إنجازاتهم الفنية لعملية الصعود[515].

أما عن التقنية الفنية للإنجاز، فترجع في غالب الأحيان إلى أصل مشرقي[516] كما تظهره القطع النقدية الإمبراطور تيودوزيوس(Théodosius) .

تجدر الإشارة إلى أن تصوير عملية الصعود على المصابيح بشكل كبير خاصة في البروقنصولية المجاورة لنوميديا، كان نتيجة لتطور واسع للإمبراطورية البيزنطية في شمال إفريقيا، التي لعبت دورا هاما في تطوير إنتاجها الفني لا سيما الفسيفساء و الفخار[517].

وعكس ما يقوله الباحثون أمثال هرمان و فان دان هويك، فشمال إفريقيا لا تخلو من نماذج فسيفسائية ممثلة للمسيح، بل تمكنا، من خلال مطالعتنا للأرشيف و المقالات القديمة، من العثور على ثلاثة نماذج في منطقة نوميديا في الأول في تمقاد (صورة 264) و الثاني في عنابة (صورة 265) أما النموذج الثالث في هنشير العاطش(صورة 266) صور فيها المسيح في وضعيتين: المسيح المنتصر و المسيح الصليب، لكن للأسف، لم نجد أثرا منها

[513] HERMANN John J., JR, , Annewies van den hoek"Two men in white: observations on an early Christian lamp from north Africa with the ascension of Christ",in: ANNEWIES van den hoek and John J. HERMANN, Pottery, Pavements and paradise, iconographic and textual studies on late antiquities, , Jr, Edit . Brill, Lieden, Boston, 2013..p106.

[514] Ibid p.115.
[515] Ibid p.132.
[516] Ibid p122-123.
[517] Ibid, p.123.

بالمتاحف الوطنية و لا بفرنسا، تكون قد اندثرت أو بالأصح نقلت إلى فرنسا لتزين مخازن أحد متاحفها.

Christ-orphée-5-1 المسيح أورفيوس تذكرنا هذه الصورة بقصة أورفيوس الذي ينزل إلى أعماق الجحيم لنجاة زوجته أوريديس(Euridice) من لدغة الثعابين، كما يفعله المسيح لإنقاذ آدم و الأتقياء[518].

أما صورة أورفيوس فهي صورة معتاد استعمالها في الفن المسيحي البدائي ، كما سبق وأن صّور في المعابد اليهودية و كذا في الرسومات الجدارية في ديماس مدينة روما القديمة (صورة 269) و على فسيفساء مدينة غزة (صورة 270)و التي تحمل كتابة بالعبرية، يقارن فيها أورفيوس بسيدنا داوود الذي يقال عنه أنه كان يلعب على آلة القيثارة[519].

و من ثم اتخذ المسيحيون هذه الصورة، أي صورة أورفيوس بحجة أنه كان يرمز إلى صورة الجنة و الانسجام السماوي ما بين الإنسان و الحيوانات[520].كما هو الحال على صحن سسيجيلي من مدينة جميلة (صورة 267) و على مصباح من مدينة خميسة (صورة 268).

أثارت صورة أورفيوس اهتماما كبيرا قبل المؤلفين المسيحيين في العصور القديمة، الذين رؤوا بعض التشابهات ما بين الأسطورة و قدرة تأثير اللوقس(logos)، فاستعمل هذه الفكرة كل من كليمان الاسكندري(Clément d'Alexandrie) ويوسابيوس القيصري(Eusébe de césarée) ليشرح للإغريق كيف يمارس اللوقس الإلهي، أي بصورة أوضح أن أورفيوس رمز للمسيح الذي يجلب إليه المتقين و يقودهم نحو الحقيقة عن طريق الكلام الإلهي[521].

---

[518] BAUDRY, Op.cit., p.40.

[519] Ibid.,p..59, note 19.

[520] Ibid, p.39

[521] ROESSLI J.M., Convergence et divergence dans l'interpretation du mythe d'orphée,de Clément d'Alexandrie à Eusébe de césarée, Revue d'histoire des religions, 2002, vol.219, n°=4,503-513, p.p304-305.
أنظر في هذا الموضوع JOURDAN Fabienne, Orphée et les chrétiens. Pourquoi Orphée ?la réception du mythe d'orphée dans la littérature chrienne grecque des cinq premiers siècles.T.II, Edit.Belles lettres, 2010.

1-6-الراعي الصالح:

تؤرخ أقدم صورة للمسيح إلى بالقرن الثالث ميلادي و رسمت على جدران سراديب مدينة روما[522]. فعلى ثبوت مدينة سكيكدة صور على هيئة الراعي الصالح مرتديا سترة عليها حزام علقت فيه قرورة أو كيس، أما في رجليه صنادل أو طماق(jambiéres) ، يحمل على كتفيه خروف بيديه الإثنتين(صورة 272)، و على قطعة من صحن صور و هو يقود أو مسك خروف بيده اليسرى(صورة 271)، بينما يحمل عصى أو مزمار باليد الأخرى. و تذكرنا هذه الصورة بالذات صورة أورفيوس الذي يعزف على المزمار لإنقاذ زوجته من الجحيم، كما ينقد المسيح الإنسانية من نار جهنم و يعيدها إلى الطريق الصواب. إن اقتباس هذه الصورة من الإيكنوغرافيا الوثنية كان مستحب لدى اليونان المسيحيين الجدد الذين كانوا يرون في المسيح صورة جديدة لأورفيوس المنقذ[523]. إن الصورة الرعوية تقع في محيط وسط ريفي تتوسطه أغنام لا تتجاوز اثنان و أشجار و طيور و أزهار و الكل يرمز إلى الجنة.

تعتبر صورة الراعي الصالح من الصور التي ترمز إلى السلام و هي فكرة جد منتشرة في الفن المسيحي حتى أنها تكاد أن تمحي المواضيع الأخرى من الفن الجنائزي الذي أصبح مع الوقت فن تغيب فيه صورة الموت كما يقول الباحث إرنست بلوك[524] (Ernest Bloch): إذا كانت طبيعة الفن هي رسم صور ضد الموت ،فلا يوجد فن آخر أوفى بهذا الدور من غير الفن المسيحي البدائي.

« Si le propre de l'art est de dresser des images contre la mort, nul art n'a mieux rempli ce rôle que le premier art chrétien » (Ernest Bloch).

2-بطرس و بول

أخذت صورة الشخصيات المقدسة في الفن المسيحي مكانة هامة حيث أنهم كانوا القدوة الحسنة للمتقين المسيحيين. و نجد صورتهم خاصة على الفخر كالمصابيح

---

[522] A. Loisy, les mystéres païens et le mystére chrétien,Edit. Emile Nourry, Paris, 1919,p.38.
[523] Ibid.
[524] PFEIFFER Heinrich , Le Christ aux Mille Visages - Nouvelle cité. Paris 1986 Traduit de l'allemand par Martin Douillet p.58.

(صورة 273–274) و على الصحون السيجيلية (صورة 277–278). و على مشط من العاج من مدينة عنابة(صورة 275) حاليا بمتحف اللوفر بفرنسا.

يذكر بوليدور فرجيل (Polydore virgile)عن دولاغريز (Delagreze) أنه لا شك أن القديسين بطرس و بولس صّورا منذ بداية الفن المسيحي. كما تؤكده صورة القديسين في وضعية وجه لوجه و المرسومة في سراديب مدينة روما، و التي نشرت لأول مرة من طرف الباحث بوطاري (Bottari)[525] (صورة 276).

تعتبر صورة القدسين بطرس و بولس من الصور التي لم يطرأ عليها تغيير كبير منذ بداية تصويرهما، أي في حوالي القرن الرابع ميلادي[526]. يعتبر القديس بطرس أمير القديسين و الدليل على ذلك حمله للصليب و هو يرمز للتبرك بنعمة الإله[527]، و لقد صور بطرس بلحية و تحليقة شعر قصيرة. أما بولس فهو بنفس تحليقة الشعر، لكن دون لحية و يده اليمنى مرفوعة رمزا إلى التبشير بنعم الإله[528].

أما عن الخطوط العامة للوجه فهي مطابقة للنمط المحدد في الفن المسيحي منذ القرن الرابع ميلادي.باستثناء الفخار يبدو أن تمثيل الحوارين نادرا في إفريقيا، نجد صور القديسين في غالب الأحيان على الفخار لا سيما الصحون من النمط السيجيلي. هذا على غرار الكتابات في الكنائس، سواء في قرطاجة أو سيكا فينيريا (Sica Veneria) و على المصابيح، يتوسطهما صليب أو كتاب مفتوح و هو الإنجيل على اليد اليمنى للقديس بولس، أما باليد اليسرى، فهو يشير إلى الكتاب كأنه يقرأه[529]. تذكرنا هذه الوضعية بما يسمى بالتراديسيو ليجيس (Traditio Legis) أي أن القديسين هما حافظا الإنجيل. و يبدو أن أصل هذه الصورة من المشرق، حيث نجد الصور الأولى منها في مدينة القسطنطينية[530] لكن للأسف

---

[525] DELAGREZE G.B., Op.cit., p.286.

[526] Diehl Ch.,op.cit , p.11.

[527] Ibid.

[528] DELAGREZE G.B., Op.Cit., p.286.

[529] BEJAOUI Fethi, Les thémes bibliques sur quatre reflecteurs de lampes du musée de carthage, in africa IX, p.141- 147 ; K.Loverdes, dans DEC, 5, 1969-69, p. 236 et ss, pl.99,99a,100 et 101 ; Hayes, 1972, ,p.87, J.W.salomonson, Kunstgeschichtliche und ikonographische untersuchungen zu einen tonfragment der sammlung Benaki in Athen, dans BABesch, 48, 1973,p.18 et ss, pl.10 ; Garbsch,1980,p,191 et ss avec plusieurs figures et Atlante, p.160 et ss.

[530] BEJAOUI, Op.cit. ,p.144.

لن نتمكن من العثور سوى على نموذج واحد منها سبق ذكره من قبل و هي قطعة من صحن و لا أكثر(صورة 278).

و يرى البعض الآخر من الباحثين أن صورة القديسين تحمل رمزية أكبر، ألا و هي الوحدة، خاصة في روما؛ أما في شمال إفريقيا، فيقول ترتليانس أنهما رمزا للسلطة الرسولية لقديسين(Autorité apostolique) المرتبطة بالعادة الكنيسية التي كانت تحارب أو تتناقض مع العادات و المعتقدات الوثنية[531].

يبدو أن صورة القديس بطرس أخذت مكانة خاصة في شمال إفريقيا ، هذا ما نقرأه في نص القديس أوبتاتوس(Optat) كاهن مدينة ميلاف بنوميديا، حيث أنه يؤكد على ضرورة ذكر هذا القديس من أجل وحدة الكنيسة. خلاف عن القديس بولس الذي يلعب دورا ثانويا، حيث أنه يخدم الكنيسة الدوناتية، علما أن الصراع ما بين الكنيسة الكاتوليكية و الكنيسة الدوناتية دام طويلا في شمال إفريقيا(حوالي قرن) [532].

يذكر القديس أوغسطس بدور القديسان مبينا مدى أهميتهما في توحيد الكنيسة و الحفاظ على الترادبسيو ليجيس[533]، مبينا في كل مرة مدى أولوية القديس بطرس:

"Beatus petrus Apostolorum primus, domini Jesu Christi tam amator quam negator" Sermon 296.

أما بولس، فيأتي في المرتبة الثانية مستندا بكتاب سفر الرؤيا، حيث يذكرهم بأول و آخر القديسين. لم يحظ القديس بولس، بالفعل، بعناية كبيرة من طرف الفنانين، حتى أن صورته كادت تندثر، أما في نصوص الأكتاس (Actas) فلقد وصف ب"اليهودي القبيح"[534]، و في نفس المنوال تؤكد هذه النصوص للأتقياء إتباع هؤلاء القديسيين في فضائلهم الرسولية[535].

---

[531] ANNEWIES van den Hoek, The saga of peter and paul : emblems of catholic identity in Christian literature and art,in: Pottery, Pavements, and paradise, iconographic and textual stidies on late antiquity,Vigiliae christianae, Brill , Leiden, Boston, 2013, p.314.

[532] Annewies van den Hoek, op.cit. p.316.

[533] أنظر مقالاته كاملة في: http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/sermons/index.htm

[534] SCHIDT, Acta Pauli, Leipzig, 1905, p.17 et REINACH , Cultes, Mythes et religions, paris 1912, T.IV, p.243.

[535] Annewies op.cit, p.319.

أما في منطقة نوميديا، فلقد كانت لهما مكانة هامة، فالدوناتيين يعتقدون أهم ورثاء القديسيين، أما الكتوليكين فهم محافظو وحدة الكنيسة[536]. و تظهر هذه الفكرة بوضوح في ما كتبه ترتليانس في كتابه حول الممنوعات الهرطقية: (De praescriptione haereticorum,37)

Movens in ea regula fidei,Ecclesia ab Apostolis, Apostoli abChristi,Christi ab Dei.

بمعنى:

"لنمشي في هذه القدوة التي تلقتها الكنيسة من القديسيين و هم بدورهم من المسيح الذي تلقاها من الله."

كما يمكن أن نضيف إلى ذلك قول أوريجان في كتابه حول المباديء[537] (Traité des origines)

"يجب أن نعرف أن القديسيين حين وعظوا إيمان المسيح نقلوا بذلك وبعبارات واضحة نقاط مذهبية اعتبروها ضرورية"[538].

و يضيف القديس جروم في كتابه (Contre Jean de Jérusalem28) العبارة التالية:

" أحيل رمز إيماننا و أملنا من قبل الرسل".

أما عن كيفية تصوير القديسين فالملامح كانت عامة كالآتي:

العينان: ترسم واسعة مفتوحة لأنها رأت أعمال الخالق وبواسطتها تمت معرفة الناموس الروحي.

الأذن: وترسم كبيرة للدلالة على حسن سماع تعاليم الرب.

الأنف: أكبر من الطبيعي ومناسب بشكل طويل ورفيع ويرمز إلى أنه لم يعد يقوم بوظيفته بل صار يستنشق الرائحة الزكية الروحية.

الطول: النفس العذرية ويرمز إلى ارتقاء النفس والروح نحو خالقها.

---

[536] Op.Cit, p.321.

[537] www.theologica.fr/.../ORIGENE/ORIGÈNE%20TRAITÉ%20DES%20PRINCIPES.

[538] Annewies, Op.cit.p.321.

الهالة: وترمز إلى المجد الإلهي الذي يغمر القديس والنور الصادر من القديسين وهي تحيط بالرأس لأنه مركز الروح والفكر والفهم[539].

ومن ميزات الفن البيزنطي أنه لا يهتم كثيراً بإظهار الشكل الحقيقي للقديس، بل يحاول أن يقترب من ملامحه الشخصية ويهتم بصورته الخالدة فهو يحاول أن يرسم القديس لا بشكله العالمي بل بالأبدي[540].

3-الملاك:

اعتاد استعمال صورة الملاك في الفن الروماني الوثني و تواصل استعماله في الفن المسيحي. عثرنا على هذه الصورة بشكل واضح على مصباح مسيحي من مدينة جميلة (صورة 279).و تذكر الملائكة عدة مرات في الكتاب المقدس، فهي كائنات غامضة تشكل المحكمة السماوية أرسلها الله إلى الرسل، فهم على صورة شاب دون لحية و لا أجنحة قبل بداية القرن الرابع ميلادي. يرتدين ثياب طويلة و رؤوسهم محاطة بما يسمى النامبوس (Nimbus)، رمز الكائنات السماوية[541].

شبه آباء الكنيسة المبشر متى بالملاك **متى 1:1-17**لأن كتابه يبدأ بسرد أنساب الإنسانية و المسيح متبعا بقصة ظهور الملاك الذي أبلغ سيدنا يوسف بأن الطفل الذي أنجبته مريم جاء من الروح المقدسة **متى 1:20.**

4-تيقلا(Theckla :

باليونانية القديمة (Θέκλα :ووفق المصطلحات المسيحية القديسة "تقلا"، إحدى قديسيات المسيحية المبكرة ومن أتباع القديس بولس الرسول، تكرم كقديسة في الكنيسة الكاثوليكية يوم 23 سبتمبر، وفي الكنائس الأورثودوكسية الشرقية والمشرقية يوم 24 سبتمبر. ذكرت لأول مرة في سفر أعمال بولس الذي يعود للقرن الثاني الميلادي؛ وتعتبر من أولى الشهيدات وفق الإيمان المسيحي ومعادلة للرسل حيث إعترف بها كشخصية من الكتاب

---

[539] Op.cit.
[540] Ibid., p.321.
[541] BAUDRY, Op.cit,, p.81.

المقدس في شمال إفريقيا منذ عهد القديس أوغسطينوس في إطار النهضة المنونية (Manichéisme)[542].

صورت على الفخار السيجيلي بكثرة في شمال إفريقيا[543]، لا سيما على المصابيح (صورة 280-281)و على الفخار من النمط (ARS) (صورة 282). لكن للأسف تعذر لي العثور على نماذج أخرى في متاحفنا، عكس ما هو الحال في متاحف تونس. فهي صورت على شكل امرأة في وضعية واقفة مبسطة اليدين كما هو الحال في صورة المسيح المنتصر.

يقترح الباحث سالمنسون أنها ترمز إلى انتصار الكنيسة خاصة إذا كانت معها كتابة دومينا فيكتوريا (Domina victoria)،أي المرأة المنتصرة[544]. و يرى أن صورة الشخص في وضعية المصلي رافع اليدين ترمز إلى فيكتوريا أحد الشهداء المسيحيين بموقع أبيتان، حاليا مجاز الباب بتونس[545]. تذكرنا مرة أخرى وضعية اليدين بصورة دانيال في جب الأسود و هو رافع اليدين كأنه يصلي أو يشير للانتصار و هي صورة جد منتشرة في فن القرن السادس ميلادي، مشيرة للنجدة و الانتصار من مصاعب الحياة و الموت، كما يمكن أن نراه في صورة دنيال في جب الأسود و صورة تضحية إبراهيم و اليهود الثلاثة في السعير و معجزات المسيح.

أما عن تقديس الشهداء فهذه الفكرة كانت جد منتشرة في شمال إفريقيا كما أوضحته الباحثة دوفال في دراستها للمعالم الأثرية المتعلقة بالشهداء المسيحيين في شمال إفريقيا[546].

---

[542] ANNEWIES van Hoek and John J. HERMANN, Thecla the beast fighter: A female emblem of deliverance in early Christian popular art, in: Pottery, pavements and paradise, iconographic and textual studies on late antiquity edit Brill, London, 2013, p.90.

[543] BEJAOUI Fethi, Céramique et religion chrétienne, Les thémes bibliques sur la sigilée africaine, Institut national du Patrimoine, 1997.

[544] Ibid , p. 72 ;Salomnson, Voluptaten, 82-90, fig 13, pl.63 , AzedineBeschaouch, « Sur la localisation d'Abitina, la cité des célèbres martyrs africains », *CRAI*, vol. 120, n°2, 1976, pp. 255-266.

[545] Salomnson, Op.Cit., p.72 .

[546] أنظر, Yvette Duval, LOCA SANCTORVM AFRICAE,le culte des martyres en afrique de IV au VII éme S , Rome ecole française de rome, 1982.

5-المواضيع المستوحاة من الإنجيل:

اقتبس الفن المسيحي عددا من مواضعه لا سيما الروايات من كتاب الإنجيل. فمن كتاب العهد القديم أخذ قصة سيدنا إبراهيم و تضحية ولده، و الخلق، وقصة سيدنا موسى بضربه للصخرة، سيدنا يونس و التنين ، و دنيال في جب الأسود ...إلخ أما من العهد الجديد أخذ قصة بعث لازار (lazare)، معجزات المسيح ...إلخ[547].

تدور كل هذه الرموز حول شخصية محورية المخلص، أي المسيح، وهو شخصية المركزية المراد التعبير عنها و صورة التقي المسيحي. ويتضح مما درسناه أن الخلاص يعبر عنه من قبل شخصيات وأحداث من العهد القديم و التي بدورها تتبئ أعمال المسيح، التي تتوج في ملكوت الله. لذا، يتضح لنا أن كل مجموعة تستحق دراسة خاصة، دون عزلها عن منظور عام. وعلاوة على ذلك، وفي كثير من الأحيان، تعود الشخصيات الأكثر رمزية تعود بانتظام في البرنامج التصويري للخلاص، كما يمكن ملاحظته في لوحات في سراديب روما وعلى نقوش التوابيت كسفينة نوح، و تضحية إسحاق، جوناس و التنين، دانيال في جب الأسود، العبرانيين الثلاثة في أتون النار [548].

5-1-دنيال في جب الأسود:

تذكرنا صورة دانيال في جب الأسود بما ذكر في الإنجيل **(دنيال 6:2-29)(دنيال 6،11-25)**. يقدم لنا هذا الإصحاح قصة إلقاء دانيال في جب الأسود من طرف الملك داريوس بعد رفضه السجود له. ثم بالقدرة الإلهية أنقذ دانيال من الجب و عاد للحياة. و في صيغة ثانية تذكرنا هذه الصورة برواية دنيال في عهد الملك سيروس (Cyrus)ذكرت في الإصحاح **(دنيال 14،28-42)** حيث رمي دنيال في جب الأسود من طرف البابليين الذين انتقموا منه لتدمير أصنام ألهتهم . تقول القصة أن النبي قضى ست ليال في رفقة سبعة أسود. و بمعجزة إلهية نقل له حبقوق(Habacuk) غذاء دون أن يفتح باب الجب. و بعد سبعة أيام أنجي دانيال و ألقى سيروس كل من اتهم النبي.

[547] BOURNAND F., Histoire de l’art chrétien des origines à nos jours, Edit. Bloud et Banal, Paris Sd, p.13.
[548] BAUDRY , Op.Cit., p153.

يرى الباحث إزدور ليفي(Isodore lévy) في الدرس الذي ألقاه بكولاج دو فرانس(Collège de France) في 1937 أنه يجب أن نعيد النظر في أصل رواية دنيال فهو يرى أنها تأخذ أصولها من رواية إغريقية نقلها جستين (Justin) في كتابه Epit.Hist.Phil,XV,3,3 يروي فيه قصة الفيلسوف الإغريقي كلستان(Callistène) الذي ألقي في قفص مع كلب بعد رفضه تعبده للإمبراطور ألسكندر(Alexandre) و قد تكون هذه الرواية أوحت كاتب رواية دنيال في جب الأسود [549].

أهم ما يمكن أن نتذكره هو أن هذه الرواية بعد مرورها بكتاب العهد القديم أصبحت تروي صورة المؤمن الحقيقي الذي بفضل قوة إيمانه لم تتمكن الأسود من قتله.و هكذا استعان الفن المسيحي البدائي بهذه الصورة كما فعله مع أرفيوس كرمز للبعث[550].

أما الباحث ماريك فقرب قصة دنيال في جب الأسود بقصة سيدنا إبراهيم و تضحية إبنه، حيث أن هاتين القصتين لها نفس المغزى الديني، ألا و هو التقوى و السلام[551].

فبذلك ترمز صورة دانيال إلى السلام الإلهي أو النجدة و كذا البعث[552]. النجدة من جب الأسود الذي يطلق عليه إسم شيول (Schéol)في الكتاب المقدس، و لقد استعملت هذه الكلمة و الكلمة اليونانية المرادفة لها هايدِس(Hades) اكثر من 70 مرة. وكلتا الكلمتين لهما علاقة بالموت، لكن لا ينبغي ضمها كما نقلته بعض الترجمات الى «القبر»، «الجحيم»،. ولكن لا تتضمن معظم اللغات كلمات تستطيع نقل المعنى الدقيق لهاتين الكلمتين. إنها تعني المدفن العام للموتى، او الموقع المجازي حيث يرقد معظم الجنس البشري رقاد الموت.و حسب ما ورد في **سفر التكوين 37: 35 و مزمور 15:55** وكتاب **الأعمال 15:24**. لا تضم الذين خدموا يهوه فقط، بل أيضا أشخاصا كثيرين لم يخدموه. تأخذ معنى الجحيم أو بالأخص مكان الانتظار حتى القيامة[553].

---

549 CASSIN E., Daniel dans la fosse aux lion, revue de l'histoire des religion, 1951, vol.139, N°=2, p.131

550 Ibid., p.132.

551 MAREC Erwan, Hippone deux interprétations du sacrifices d'abraham Libyca T VII 1er sem 1959 p.152.

552 CABROL Fernand et LECLERC Y.henry, "daniel " in D.A.C.L.,T.IV.1,Paris,, Edit. Letouzey et Ané, Col.223, p.

553 http://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-Dictionary/26_HA/HA_69.html

و فكرة البعث و الإنقاذ تتبين بهذه الصورة خاصة في وضعيته فوق جب الأسود مبسوط اليدين كما يبسط المسيح يديه على الصليب فبذلك يرى فيه البعض تشبيه لصورة أورفيوس و كلاهما يرمزان إلى بعث المسيح الذي ينجو من الموت[554]. و هذا ما يفسر تصوير هذا المشهد في الدواميس و التوابيث[555](صورة 284) . فهو يظهر واقفا رافع اليدين أمام أسدين كما هو الحال على مصباح من مدينة عنابة(صورة 283) و أحيانا يحاط كذلك بشجرتين ترمزان إلى الجنة كما صور على عقدة حزام من البرونز بمتحف عنابة(صورة 285).

يرى الباحث دياهل أن رمزية دنيال تفوق ما يذكر في الإصحاح أي النجدة و البعث بل ترمز إلى قصة مريم العذراء و إنجابها للمسيح[556].

ظهرت هذه الصورة من قبل في الفن اليهودي ثم أعيد استعمالها في الفن المسيحي إبتداءا من القرن الثالث ميلادي حتى القرن السادس ميلادي، خاصة في شمال إفريقيا و منطقة إبيريا [557]سواء في الفسيفساء أو الفخار و التوابيت و الحلي .

5-2-مستكشفي كنعان:

تعتبر هذه الصورة من بين الصور المستحبة لى الفنانين المسيحيين حيث نجدها بكثرة على المصابيح(صورة 286-287). صّورا الرجلين في وضعية المشي نحو اليسار ومن الصعب تمييز ملابسهما ولكن يبدو أنهم يرتدون سترة قصيرة. يمسكون باليد اليمنى قطبا على الكتف علق عليه عنقود عنب ذات حجم كبير، عكس ما هو الحال بالنسبة للمشاهد المستوحاة من الإنجيل، تبقى هذه القصة أو الرواية قليلة التصوير في الفن المسيحي ما عدا المصابيح، باستثناء نحت غائر من مدينة قرطاجة محفوظ في مجموعة شخصية بالوليات المتحدة الأمريكية[558]، و على تابوت من مدينة مرسيليا[559]. و على قاعدة زجاج من مدينة

[554] CASSIN, Op.cit., p.132.
[555] BAUDRY , Op.Cit., p.169.
[556] C. DIEHL, Ravenne, "Les villes d’art célèbres », edit. laurens, Paris,1903, p.38.
[557] MOURE PENA Theresa, La fortune del ciclo de daniel en el fosso de los leonos en los pagramas escultoricos romanicos de galica, Archivo espanol del arte, vol.79, N°=215, 2006, pp.178-298.
[558] OVADIAH A., The relief of the Spies from carthage, dans IEJ,24, 1973, p.240 et ss,.
[559] BENOIT F., Sarcophages paléochrétiens d’Arles et de marseille, paris, 1654, p.9 n° II et P. Borracino, Isarcofagi paleocristiani di Masiglia, Bologne, 1973, p.53, fig.46.

بيسارو[560]، كما نجد أحيانا على بعض النماذج أنه صور بجانب هذا المشهد صليب، و هذا ليعطي بصمة مسيحية للصورة لترمز إلى المسيح المصلوب[561].

يشير هذا المشهد إلى رواية القديس دانيال في كتاب الإنجيل **دنيال 3 :13-17** وهو يروي لنا قصة اليهود الثلاثة **شدرخ** (Shadrac) و ميشخ (Meschac)و عبد نغو (Abed Nego)و هم يرفضون عبادة تمثال الملك نبوخذ نصر(Nabuchodonosor).

بدأ تمثيل هذا المشهد على التوابيت و كرسي من العاج في مدينة فلورانس(Florence)بإيطاليا[562]. ثم على رسومات سراديب الموتى في السنوات الأولى من القرن الرابع ميلادي. أما ارتداء الخوذة فهو يظهر لأول مرة في حوالي النصف الأول من القرن الرابع ميلادي[563].

استعمل هذا المشهد من طرف المسيحيين الأوائل للتأكيد عن يوم القيامة و حق الجسم في الخروج من القبر، و هذا الرمز يعود إلى فترة الاضطهاد.[564]

3-5-يونس و التنين (صورة 287-288)

صورت قصة سيدنا يونس عدة مرات في الفن المسيحي و على دعائم مختلفة، و هذا منذ بداية الكنيسة سواء على الفسيفساء أو الرسومات الجدارية أو الفخار(صورة 287) كما صور على تبوث من مدينة القل(صورة 288). و سبب هذه الشهرة ناتج عن التدريس الذي تلقاه الأتقياء المعمدين خلال الكاتيشومان(catéchumène)، أي التعاليم المسيحية [565].

قرأ آباء الكنيسة هذه القصة بطريقة رمزية، حيث رأوا في صورة يونس شخصية المسيح، أي أنه نوع من بلاغ لنبوة مصيره[566]، كما يمكن أن نقرأه في **متى 12:39-40** و **متى 2:1.**

---

560 BEJAOUI, Op.cit., p.144

561 Ibid.

أنظر في هذا الموضوع

Le BLANT E., De quelques sujetss représentés sur les lampes de terre cuite, dans MEFRA, 6, 1886, p.273, pl.IV,2.

562 GERKE F. Der neugefund altschristlische friessarkophag im archeologice zu florenz in. ZKG, 54, 1935

563 ENNABLI A., Les Lampes chrétiennes de tunisie, Edit. C.N.R.S., Paris, 1976, p.119

564 DELAGREZE, Op.cit., p.66.

565 BAUDRY, Op. cit.p. 173.

566 Ibid.

و يضيف القديس أغسطس في كتابه مدينة الإله(La cité des dieux30،2 ،XVIII)أن جوناس، بقضائه ثلاثة أيام في بطن السمكة فهو يرمز للمسيح، و في هذا المنوال يضيف إريني (Irénée) أن المسيح بعد أن أحياه الله من بين الأموات ذكر الكلام الرسلي للمسيح قائلا: نديت لله في محنتي و هو الذي نجاني من بطن جهنم[567].(Irénée, III,20,1).

تعتبر هذه الصورة المجازية للرسول من أشهر الصور المنجزة في الفن المسيحي بعد صورة الراعي الصالح[568].

أكد الباحث م. سيمون Simon M. فكرة رمزية المسيح في يونس، حيث أن قصة هذا الأخير عبارة عن كلمة إنجيلية تعبر عن بعث المسيح بعد ثلاثة أيام[569]. **(متى12،39-40)**

يمكن مشاهدة القصة بكاملها على تابوت من مدينة لاتران(Latran) (صورة 290) حيث نرى القصة من بدايتها.

هذا ما يمكن أن نقوله عن الجانب الرمزي، أما من الجانب الفني فيظهر بوضوح أن طريقة إنجاز هذه الرواية و بالأخص وضعية يونس تحت الشجرة تذكرنا بصورة أودميون الوثنية[570].

تمثل هذه الزخرفة حلقتين من رواية يونان **يونان 2:11**و التي تروي قصة يونان الذي بقي ثلاثة أيام في جوف التنين و بعد ما طلب السماح من الرب، قذف به إلى البحر و واصل سفره لينشر كلمة الحق.

انتشرت هذه الرواية في الإيكونوغرافية المسيحية و هي تدخل ضمن سلسلة الروايات المتعلقة بموضوع السلام، كما هو الحال بالنسبة لموضوع اليهود الثلاثة في العسير و دانيال

---

[567] Irénée, III, 20,1 in : Irénée de lyon, Contre les hérésies III , http://fdier.free.fr/AdvHaer.pdf
[568] Ibid.
[569]. SIMON M, Symbolisme et traditions d'atelier dans la première sculpture chrétienne, Actes du Vémecongrés international chrétien Aix en provence 13-19Septembre 1954, p.316.

[570] SIMON M. Op.cit., p.317 ; F.Gerke,Diechristlichensarkophage der vorkonstantinischenZeit Berlin 1940., p.151 ssPl.26.

داخل عرين الأسود الخ...[571].و هذا الموضوع نجده في كل من الفن المعماري و النحت والفنون التطبيقية. و هو موضوع منتشر في إفريقيا على الصحون و الأطباق من الفخار السيجيلي. و يرى الأب دولاتر (Dellatre) في هذا المشهد إشارة أو صورة للمسيح وهو خارج من المعبد (**يونان20:18**) ويدعم رأيه هذا بما قاله القس ماتيني l'Abbé) (Matigny أن يونان كان يمثل أحسن صورة للمسيح[572].

قام الحديث منذ القدم حول طبيعة النبتة التي تحمي يونان من الشمس لما يغادر مدينة نينيف (Ninive)[573] و يقال أنها القرعة أو الخروة و هي نبتة ذات أوراق كبيرة سريعة النمو.

و هناك آراء أخرى ترى عوض الخروة، نبتة العشقة (Liere-Hedera)أو حتى ورق الكروم و التي هي من الرموز الأوخرسطية التي تعني الأتقياء، كما أن شراب العنب يرمز إلى المسيح.

أما الحيوان الذي إبتلع يونان، تعرفه النصوص العبرية باسم **داق قادول** أي حيوان كبير[574].

صور هذا الحيوان قبل ذلك في الفن القديم، و الأمثلة كثيرة خاصة على اللوحات الفسيفسائية المتعلقة بالبحر، على سبيل المثال: فسيفساء انتصار فيتونس و بمدينة جميلة حيث مثلت حيوانات خرافية ذوات أذيل طويلة و ملتوية معروفة باسم سنتور (Centaures). و على فسيفساء منطقة بيزرت بتونس و المؤرخة بنهاية القرن الرابع و بداية القرن الخامس[575]. أما فيما يخص المصابيح فتقول الباحثة تروست.(Trost C) أن هذا المشهد لم يظهر إلى على النمط الكلاسيكي هايس II [576](Hayes II) .

[571] ENNABLI A., Op.cit., p.126-127.
[572] DELATTRE, Op.cit., p.31.
[573]نينيف: مدينة إغريقية تقع على ضفاف نهر الدجلة
[574] Bible, note n. p.1178.
[575] TROST C. ,Op.cit., p.66.
[576] Ibid . p.65.

5-4-اليهود الثلاث في السعير:

إلى جانب قصة دنيال في جب الأسود نجد قصة اليهود الثالثة في السعير **(سفر دنيال 3)**.و هي كذلك من أشهر قصص الإنجيل التي نجدها على مختلف الدعائم الأثرية لاسيما الفخار و التوابيت (صورة289).

تبين لنا الصورة ثلاثة أشخاص هم شدرخ(Ananias)وميشخ(Misaël) وعبد نغو (Azarias)، رفضوا أن يركعوا لتمثال الملك نابوكدونزور(Nabuchodonosor) فألقاهم في النار، فناجاهم الإله، لذا شكروه رافعي الأيادي، أو كما يقول البعض الآخر أن هذه الوضعية هي وضعية البعث فبذلك أخذت رمزية فنية و دينية هامة حيث أعطى لها المسيحيين نفس القيمة الرمزية التي أعطيت لقصة دنيال[577]. حيث يرى بعض الباحثين معتمدين على نصوص مؤرخة للقرن الثالث ميلادي في ميدان التيولوجيا أنها رمز الشهداء[578].

5-5- قصة سيدنا إبراهيم و تضحية إبنه:

يمكن قراءة قصة تضحية سيدنا إبراهيم لأبنه إسحاق في **سفر التكوين 12** حيث أراد الإله تجريب إبراهيم في تضحية إبنه إسحاق.

صورت القصة في نماذجنا المعثورة بمدينة عنابة بطريقتين.

الأولى(صورة 291)تمثل لنا إبراهيم بلحية و شعر، وقف يحمل بيده اليمنى سكين و يمسك بيده اليسرى يمسك رأس ابنه إسحاق و هو راكع و يديه وراء ظهره. في الوراء نرى حزمة خشب و فوق رأس إبراهيم يظهر كبش تحمله اليد الإلهية المحاطة بهالة.

[577] BAUDRY , Op.cit., p.171.
[578] DULAEY Martine, Les trois hébreux dans la fournaise, dans l'interprétation symbolique de l'église ancienne, Revues des sciences religieuses, 1997, 71-1, p.33, pp.33-59.

تحمل هذه الصورة بالذات معنى ديني قوي حيث توجد هذه اليد، إنها اليد الإلهية في المعتقد المسيحي و هي ترمز للعناية الإلهية التي تنقذ الإنسانية[579]. و تزداد قيمتها الرمزية في ذالك الشعاع الذي يحيط باليد المنقذة.

بقيت هذه الطريقة لتصوير الإله منتشرة في الكنائس حتى القرن الثاني عشر، ولقد يشار لها كذلك في **سفر حزقيال 33:22.**

يرتدي إبراهيم سترة مسننة تشبه السترة التي يلبسها سكان إفزون Evzone و عليها عباءة ذات ثنايا وقصيرة عند اليدين.

يبدو أن هذا اللباس غير معروف لدى الرومان بل يذكرنا بلباس الكريتين[580].

أنجزت الصورة بدقة و طريقة فنية معتبرة موضحة لقصة سفر التكوين 12،6-15 بإظهار الحركية و تعبيرات الوجه.

أما الطريقة الثانية (صورة 292) فتمثل سيدنا إبراهيم يحمل بيده اليمنى سكين و يمسك بيده السرى رأس ابنه إسماعيل فوق المذبح الملتهب الذي يظهر بوضوح في هي هذه الصورة، بينما ينعدم في التمثيل الأول. نرى في هذه الصورة أن سيدنا إبراهيم رافع الرأس نحو الملاك الذي يطلب منه أن لا يذبح ابنه و خلفه شجرة يخرج منها الكبش الذي يشير إليه الملاك. يمكن أن نرى في هذه الصورة أن وجه إبراهيم يعبر عن دهشته عند رؤية الكبش.

و عن طريقة إنجاز هذه الصورة فكانت بدقة حيث يمكن أن نرى كل من الحركية و تعبيرات الوجه لكل من إبراهيم و ابنه إسماعيل، و يشير الباحث ماريك أن الفنان تكمن و أتقن في عمله الفني و التقني، خلافا عن ما هو في الأجر الذي عثر بقسرين بتونس و المذكور سابقا[581].

يبدو، بعد المطالعة، أن من بين القصص المتعلقة بكتاب الإنجيل، فإن قصة إبراهيم هي التي صورت أكثر في الفن المسيحي، خاصة في شمال إفريقيا.[582] خاصة في منطقة

---

[579] BOURASSE J.-J., Op.cit., p.70.
[580] MAREC E., Hippone deux interprétations….., p.151.
[581] Ibid., p.152.
[582] Ibid., p.151.

البروقنصولية التي عثر فيها على نماذج عديدة من المصابيح و الآجر المصور كالذي عثر بمنطقة قصرين و مسكليناي (Masclianae)حاجب العين حاليا و المحفوظة بمتحف العلاوي بتونس[583] و الأجر المصور بقصة سيدنا إبراهيم و المحفوظ بمتحف الآثار القديمة بالجزائر[584] (صورة 293) .يبدو أنه تم العثور على نماذج أخرى بمدينة تبسة لكن للأسف لم نعثر عليها لا في المتاحف و لا في التقارير، من الممكن أنها نقلت سواء إلى قسرين أو إلى فرنسا.

5-6-أدم و حواء:

صور آدم و حواء في العديد من الدعائم الأثرية للفترة المسيحية و نظرا لما كانت تحمله من رمزية دينية راح البعض في رؤية هذه الصورة كرمزية للمسيح وللكنيسة المسيحية[585]. أما خلال مطالعتنا للأثار مقاطعة نوميديا لن نعثر إلا على صورة واحدة على قطعة من زجاج من مدينة عنابة (صورة 294).
أما عن القيمة الرمزية لهذه الصورة فيشير القديس أغسطس في كتابه (*De Trinitare*) أن كل شخصية من هذا المشهد هو عبارة عن صورة استعارية. فاللفعة ترمز للمشاعر و حواء ترمز للعلم(*Scientia*) و هو المستوى الأدنى للثقافة وأما أدم فهو رمز للحكمة (Sapientia)و هو المستوى الأعلى للثقافة.

فالمسيح هو أدم ثاني رجع إلى الأرض لتحسين صورة آدم الأول الذي خلف أوامر الله[586].

7-الألفا و الأوميقا

الألفا α والأميقاϖ هما الحرف الأول و الأخير من الأبجدية الإغريقية، أشير إليهم في كتاب **سفر رؤيا يحنا22:13و8:11**، و يعنيان البداية و النهاية، الأول و الثاني و هما

[583] De La BLANCHERE M.-R, Carreaux de terre cuite à figures découverts en Agrique, Revue Archéilogique, 3éme Série, T. 11, p.p.303-322.

[584] GACHI DJAMA Katia, A propos d'une brique historiée représentant le sacrifice d' Abraham, *Annales du Musée d'Alger*, 15, 1426/2006, p. 87-104.

[585] Saint Augustin, in Psalm.40, Serm.101.Trait.Symbo., I.III, C IV. Epist, ad corinth.537, أنظر في هذا الموضوع

[586] BATISSIER L., Op.Cit.,p.344.

الإله و المسيح. فهما يعبران إلى قدسية و أبدية المسيح لدى المسيحيين. **سفر رئيا يحنا1:8 و 21:6و 22:13**

في **سفر الرؤيا 8:1** يأخذ الحرفين معنى واضحا، حيث يصبح رمز المسيح و لقد علق ترتليانس حول هذا الموضوع بالذات قائلا: لقد تبنى المسيح حرفين إغريقيين الأول و الأخير و هما يمثلان صورة البداية و النهاية التي تلتقي فيه[587].

تبينت شعبية هذا الرمز في العديد من النماذج عبر العالم القديم مع انتشار التيار الديني الذي يأخذ أصوله من **كتاب إشعياء 6:44و4:41** وهذا مباشرة بعد مجلس نيسي، و هذا لتصدي الأريوسية(Arianisme)(العدميين) و هذا مذهب مسيحي كان يحصر الألوهية المطلقة على أقنوم الأب، أي يرفض ألوهية المسيح [588].

يظهر هذين الحرفين على عدد كبير من الآثا،ر سواء الفخار من مصابيح و أواني طقوسية، إلى جانب الفسيفساء و التوابيت. نجدهما على شكل حرفين منفصلين أحيانا أو مشتبكين لوحدهما أو بجوار صليب.

إذا أمكن في مواقع أخرى وجودهما لوحدهما أو بجوار صورة المسيح الراعي الطيب، فالحال غير ذلك بالنسبة لنماذجنا حيث صوروا سوى بجوار صليب (صورة52،57،98،102،109،114،128،129،213،219،224،234،295،296،297،298،299،301) .

والجدير بالذكر أننا نجد عادة الألفا دائما على اليسار و الأوميقا على اليمين، و قد يحدث أحيانا أن الشهود الأثرية تعكس اتجاه الألفا و الأوميقا(صورة 183،237)، حيث تعتقد الأغلبية أنه مجرد خطأ، فبعض الباحثين أمثال فردريك مانس (Frederick Mans)الذي يرى في ذلك المذهب المسيحي الذي يرى أو يؤمن بأن نهاية الحياة الدنيوية أي الأوميقا موافق لبداية النعيم السماوي أي الألفا، أي أن الجنة البدائية مفتوحة للأبد[589].

---

[587] Baudry ,Op.Cit., p.58. ; Tertullien le mariage unique V.2

[588] Ibid.

[589] MANNS Frederick, La terre sainte, Revue des missions des franciscains, vol. 88, 2002, p.p322-323.

8-اليد:

تعتبر اليد من الصور القليلة في الفن المسيحي و قد نكاد أن نتجاهلها ، إلا أنه تبين لنا من المهم أن نلقي عليها نظرة و لو وجيزة نظرا لنقص المراجع الخاصة بهذا الرمز. يبدو أن هذا الشكل هو الوحيد الذي لا يرمز لا للمسيحي و لا للقديس كما تعودنا عليه أنه رمز خاص بالإله.

و لقد ظهرت اليد قبل الفن المسيحي في معابد يهودية بدورا أربوس إبتداءا من منتصف القرن الثالث ميلادي[590]. و قد يفسر هذا التصوير بالممنوعات التي جاء بها كل من العهد القديم و العهد الجديد كما هو واضح في: **سفر الخروج 20:4-6** و **التثنية4 :15-18و كتاب سفر الاويين1:26**

ترمز اليد إلى العناية الإلهية[591] و قد تظهر عدة مرات مع صورة سيدنا إبراهم عند قدومه لتضحية إبنه (صورة 291،293) و تكون إما محاطة بهالة نورانية(Numbus) لترمز إلى الإله[592]. كما صورت كذلك و هي تخرج من السماء أو الغيوم.

إتخذ الفن المسيحي هذا الرمز بدوره للتعبير عن الإله منذ القرون الأولى للمسيحية لما كانت تحمله من قوة رمزية و بساطة، مما لم يلفت نظر رقابة الحكام المضطهدين. فهي ترمز للشكر الإلهي و رزقه الذي ينشره على الإنسانية[593] . و يشار إلى هذه القدرة و القوة الإلهية في العديد من مقاطع الإنجيل من بينهم **سفر أشعياء 2:66** و **حزقيال3:1** و **المزامير 1:19 /1:95 وأيوب 32:36**.

9-الإبريق:

نقصد به **Calice** و هو كأس على شكل إبريق يعود استعماله إلى الفترة القديمة و كان يستعمل في الطقوس الدينية الوثنية التي خصصت للإله ديونيسوس(Dionisos) إله الخمر

---

[590] M. L'abbé J.-J. Bourbassé, Op.cit., p.79.

[591] Ibid., p.70.

[592] Ibid., p.77.

[593] Ibid, p.78.

الذي كان يرمز إلى نعيم الآخرة[594]. و أعيد استعماله في الفترة المسيحية في الطقوس الخاصة بالآخرة و العشاء القرباني.

فبارتباطه الطبيعي بالإبريق و الكأس المخصص لشراب الخمر يصبح للكرمة و موسم قطف العنب معنى دينيا هاما في الفترة المسيحية. و كلمة كنتاروس (Cantharus)تعني كذلك في اللغة اللاتينية المنبع و كان يصور أو ينحت على شكل فسقية قائمة على رجل عالي كانت توجد بكثرة في أفنية المنازل و الكنائس[595].

ففي الفترة المسيحية مثل الإبريق على المصابيح و على تحف من مواد مختلفة كالبرونز و الفسيفساء (صورة 35،104،111،118،135،138،272،297،298).

نجد أحيانا أباريق تنبثق منها أغصان مملوءة بعناقيد العنب و هذه الزخرفة موجودة بكثرة على الفسيفساء المسيحية سواء في شمال إفريقيا(صورة298) أو في الأقاليم السورية الفلسطينية، كما أنها زينت أشرطة بعض دعائم مدينة تبسة (شكل 133،135). و هو شكل منتشر في الفترة البيزنطية و يظهر في معظم الأحيان على الفسيفساء و الجص اللذان يزينان عتبة مدخل الكنائس، كما عثر على هذا الشكل على المصابيح المسيحية الإفريقية و على ثابوث سكيكدة(صورة 132)[596]. و أهم ما يميز زخرفة الأباريق التي زينت فسيفساء مدينة عنابة و جميلة هو الشكل الذي يطلق عليه بالإبريق الزهري (Calice lotiforme) و يؤرخ استعماله ما بين القرن الرابع و الخمس ميلادي[597].

.10- مونوغرام المسيح:

و يعود استعمال المونوغرام إلى السنوات الأولى لظهور المسيحية أي الفترة التي كانت فيها اللغة المستعملة هي الإغريقية، مما يفسر استعمال الأحرف الإغريقية.

[594] Trost, Op.cit., p.103.
[595] LECLERCQ H., D.A.C.L., Canthare, in D.A.C.L.,T. II,2,p.960.
[596] Trost, Op.cit.,p.83.
[597] GUZLAN Suzanne, Quelques décors ornementaux de la mosaïque africaine, MEFRA, 1990, vol.102, n°=2, p.1028.

أما المونوغرام القسطنطيني و الصليب المونوغرامي أساسا فقد ظهرا في القرن الرابع و الخامس ميلادي[598]. فهو عبارة عن تقاطع الحرفين X و P أي الحروف الأولى المكونة للاسم المسيح باللغة الإغريقية و أحيانا يكون الحرف I استبدالا للحرف P دون أن ينقص من المعنى أو الرمزية و أحيانا أخرى يقطع الحرف P بعمود أفقي مشكلا صليب ذو أربعة أذرع .

الصواليب المطلع عليها في نوميديا متنوعة منها الصليب اللاتيني ذو ذراعين، يكون أحيانا مرصع بالحجارة الكريمة و هي جد شائعة على المصابيح المسيحية و كانت تذكر الصليب الذي شيده الإمبراطور جوستنيوس الثاني(Justin II)(565–578) في القدس[599].

و أحيانا أخرى يحاط بالألفا و الأوميقا للتعبير عن البداية و النهاية صفة من صفات المسيح فيالتفكير المسيحي (صورة 52،57،98،102،109،114،128،129،213،219،224،234،301).

[598] TROST C., Op.cit., p.81.
[599] Ibid p.81.

الفصل السادس

الدراسة التحليلية

فبعد دراسة النماذج الزخرفية لمواقع مختلفة من نوميديا، تعين علينا أن نؤكد على مميزات الزخرفة في نماذجنا، أي توضيح الطابع العام المميز لزخرفتها نسبة للسطوح التي أنجزت عليها.

1-الشرائط و الأفاريز:

أبدع الفنان في تزيين مدقق على أشرطة الأواني و الفسيفساء و الأفاريز و الدعائم، الأكتاف والحوامل و التيجان. و لزخرفتها لجأ إلى تكرار الوحدات في تعاقب على امتداد واحد. بجانب أو فوق بعضها، في أوضاع و اتجاهات: أفقية، رأسية، مائلة أو منحنية.

2-الإطارات:

نقصد بذالك الإطارات حول الصور و قرب نهايات و أطراف بعض الفسيفساء و الأطباق و المصابيح. و لزخرفتها قام الفنان بتكرار الوحدات على امتداد

3- الزوايا:

نقصد بذالك الزاوية المتصلة بزخرفة الإطارات حول الفسيفساء.

و لزخرفتها تستخدم نفس وحدات الإطار المتصلة به مع بعض التعديل اللازم لتغيير الإتجاه.

4-الوحدة:

4-1-الوحدة الزخرفية الطابعية منها النباتية و الحيوانية

4-1-1-وحدات الأوراق في الزخرفة

بعد المطالعة اتضح لنا انه لا تختلف الزخارف الرومانية و المسيحية سوى في بعض التفاصيل حين ما ترفق برموز مسيحية محضة، نذكر على سبيل المثال أغصان الكروم المرفوقة باليمامة.

و قد امتاز الطراز المسيحي بنوع من الأوراق شاع استعماله من حيث زخارفه، كورق العنب، مع اختلاف بسيط في التحوير الزخرفي لها، و هذا دون أن ننسى أنه تم هذا التحوير دون أن تفقد الصور مميزاتها الطبيعية، كما هو الحال بالنسبة للزخرفة التحويرية في الفن الفارسي و الإسلامي.

4-1-2- وحدات الحيوان في الزخرفة

إن المخلفات الأثرية من النماذج الزخرفية للأشكال الحيوانية منتشرة بنوميديا. و لقد أبدع الفنان في رسم الطيور و الأسماك بأسلوبه.

فقد عني الفنان المسيحي باستخدام الطيور و السمكة، كعنصر من أهم العناصر اللازمة لتكوين التصميمات الزخرفية، و هذا راجع للرمزية الخاصة التي كان يحملاها، و لقد أكد عن أهميتها في توظيفها على الإطارات كالفسيفساء في توزيع متوازن و جميل.

4-2-الوحدة الزخرفية الهندسية

أما عن الوحدات الزخرفية الهندسية فلقد اهتم الفنان المسيحي باستخدام الزخارف الهندسية، كعنصر هام في تكوين التصميمات الزخرفية مبدعا فيها بتكوينات هندسية لإظهار صورتها الرمزية مؤكدا عن أهميتها في توظيفها على الإطارات كالفسيفساء في توزيع متوازن و جميل.

4-3-الوحدة الزخرفية الآدمية

تعتبر الوحدات الزخرفية الآدمية من أقل الوحدات المستعملة في نوميديا و هذا راجع لأسباب عقائدية. و إن كانت قد اقتصرت على بعض النماذج فقط.

5-التحوير الزخرفي:

يعتبر التحوير الزخرفي عملا فنيا ابتكاريا، هدفه تبسيط الصورة الطبيعية النباتية خاصة، مع احتفاظه بخصائص و مميزات هذه العناصر كما نراه بالنسبة لورقة الأكنتس.

و لتحوير الوحدة الطبيعية إلى زخرفية اهتم الفنان القديم بالأسس الآتية:

-محاولة الاحتفاظ بخصائص و مميزات الوحدة الأصلية.

-تناسب حجم الوحدة المحورة مع السطح المراد زخرفته.

أما عن التأثيرات فلقد بينت الباحثة "س.جرمان"في دراستها للفسيفساء الإفريقية أنها عرفت تأثيرات من إيطاليا خلال القرن الثاني ميلادي. كما أن فنانين الورشات الإفريقية لاسيما منطقة البيزاسان استعملوا بكثرة في الزخرفة النباتية، ما يعرف بالنمط الهدرياني و أضافوا عليه بعض التحويلات.

و من جهة أخرى، أضافت الباحثة بقولها: "تمكّنّا من تحديد مدى انتشار النمط أو القائمة الزخرفية الإفريقية في فترة الإمبراطورية السفلى". كما تضيف بأنه يمكن أن نلاحظ داخل منطقة إفريقيا متى و أين جُرّبت طرق جديدة في الزخرفة، و بأي سبل انتشرت في كامل المقاطعة.

و في ما يخص المصادر التي استمد منها الفنانون المسيحيون صورهم، نجد أولا كتاب العهد القديم و كتاب العهد الجديد. حيث استعاروا من هذين الكتابين المقدسين عددا من المشاهد مثل تضحية سيدنا إبراهيم، رواية سيدنا يونس، دانيال في حفرة الأسود و اليهود الثلاثة في السعير ... إلخ. و إضافة إلى هذا، استعاروا من كتابات آباء الكنيسة كما هو الحال بالنسبة للقديس "كليمون الإسكندري" الذي يوصي المتقين بنحت صورة اليمامة أو **المرسات** أو السمكة على أختامهم.(Pédagogue, III, ii.)

أما عن الأشكال الوثنية، فهي كذلك لعبت دورا هاما في الزخرفة المسيحية خاصة بالنسبة للصور الميتولوجية الواضحة، كصورة أرفيوس و هو يسحر الحيوانات و صورة الملاك الحاصدة للإشارة إلى الكروم. لكن هذا لا يمنع من استعمال صور وثنية دون أي إشارة إلى تصوير مسيحي، أي أنها استعملت بطريقة عفوية، كصورة التنّين البحري في قصة "جوناس" التي تشبه، بطريقة واضحة، الحيوان الوحشي الذي كان يهدد "أندروماد"Endromede . أما بالنسبة للأشكال الوثنية الأكثر استعمالا، نجد الزخارف النباتية لا سيما الفصول و كل الأشكال المتعلقة بالدورة السماوية و التي شكلت زخرفة معظم الفسيفساء الأرضية.

و لحظنا خلال مطالعتنا أن فيما يخص زخرفة معظم الفسيفساء التي كانت تغطي أرضية الكنائس تتركنا دائما متسائلين حول معانيها و أسباب معالجتها على الفسيفساء. كما هو الحال بالنسبة لجميلة و عنابة، نفس الشيء على فسيفساء "هنشير جيلندا" بتونس التي تبدو معاني زخارفها غامضة و يتسائل كل من "فتحي بجاوي" و "ف. بارات" عما إذا كانت صور وثنية محضة أم إعادة استعمال طوابعcarton قديمة للإشارة إلى بعض الحقائق.[600]

كما يمكن أن نقول أن في معظم الفسيفساء نلاحظ غياب برنامج إيكنوغرافي متماسك، إلى جانب غياب زخرفة مقتبسة من الكتاب المقدس.

عموما نستنتج من هذه الدراسة أن للفن المسيحي ثلاثة مهام:

1-**جاب النظر**: إن كل ما يضاف للأحجام المعمارية الشكلية هو من أجل جلب النظر. فهو يندمج للعمارة و يشدد أو يبين الانتقال من عنصر لآخر، كما هو بالنسبة لما تفعله القواعد و التيجان و العصابة(tailloir) و الحلية (console) و الأسكافية (linteau) و العارضة (architrave) و الإفريز.

2-**إتباع المودة**(mode): حيث أنه تضاف بعض الزخارف كالفسيفساء. كما أنه يمكن أن نرى ذلك على القطع المعمارية للمباني الوثنية التي أعيد استعمالها في العمارة المسيحية.

3-**فن منفصل**: يمكن أن تكون الإبداعات الفنية منفصلة عن المبنى كما هو الحال بالنسبة للأدوات الخاصة باليتورجية(الطقوس) مثل بيوت التعميد و المقاعد و المذابح و المرامد و أحواض التعميد.

أما فيما يخص مميزات و خصوصيات الفن المسيحي في شمال مقاطعة نوميديا، فهذا بطبيعة الحال ناتج عن خصوصية المسيحية الإفريقية بذاتها في هذه المنطقة مع خصوصيتها الحضارية بإنجازاتها الفنية القديمة، و يضيف لذلك الباحث كيفين كويل (Kevin Coyl)حيث يذكر أنه عند عودة القديس أغسطس إلى إفريقيا في 388م، بدأ يلاحظ مميزات هذه الديانة الجديدة في المنطقة مع الخلافات ما بين كل من الكاتوليكيين و

[600] Baratte F., Bejaoui F. Duval N., sarah Berraho, Isabelle Gui, héléne jacquet, basilique chrétienne d’Afrique du nord, Ausonius, 2014.

الدوناتيين و كل ما أنتج من مخلفات، سواء شعائر دينية أو مخلفات حضارية، لا سيما في العمارة. و إن دل هذا على شيء فإنما يدل على خصوصية هذه المنطقة. و في هذا المنوال يضيف "هـ. تيسيي" H. Tessier في مداخلته حول الجذور الإفريقية للمسيحية الاتينية[601]:

"Les racines africaines du christianisme latin" إذ يقول أنه لا بد على الأوروبيين أن لا يجهلوا أو ينسوا أن أصل المسيحية اللاتينية تأتي من جنوب البحر الأبيض المتوسط، إلى جانب الدور الهام الذي لعبه سكان المغرب في التقاليد الحضارية و العقائدية لهذه الديانة.

و يمكن تأكيد هذه الخصوصية كذلك بحكم أن مقاطعة إفريقيا أنجبت مفكرين كبار أمثال "أوبتاتس"Optate من مدينة "ميلاف"Mileve و "لاكتانس"Lactanceو "أرنوب"Arnobe و "مينيكيوسفيليكس"Minucius Felix و "ماريوس فيكتوريوس"MarusVictorius و "تيكونيوس"Tyconius.فبفضل تاريخها الخاص و تنظيمها الفريد و حيويتها الطبيعية تمكنت المسيحية أن تورث طقوس وثنية و محلية، بحيث تمكن مسيحيو شمال إفريقيا من إنجاز أو ابتكار عمارة و فن و طقوس خاصة، وصفها الباحث لوكلارك كأقدم طقوس دينية مسيحية لاتينية. و هذا خير دليل على أصالة المسيحية في شمال إفريقيا، سواء في الجانب الطقوسي أو الفني.

أما من جانب العمارة الدينية فمن الواضح أن أصالة إفريقيا المسيحية، فهي تظهر عن طريق الممارسة الكنيسية و المكانة المخصصة للشهداء و الأموات و الطقوس الدينية التي نتج عنها تنميط خاص في تخطيط العمارة الدينية المسيحية مع تنوع محلي كبير، خاصة في تقنيات البناء و الزخرفة المتأثرة في أغلب الأحيان بالورشات المحلية.

كما أنه يبدو أن هذا التنميط أكثر وضوح في المناطق الداخلية البدوية المعروفة بتقاليدها البربرية، كما هو الحال بالنسبة لمقاطعة نوميديا. فالانفصال الإفريقي من الدوناتية لن يولد عمارة دينية خاصة به، أو بالأصح لا يمكن إثبات ذلك في يومنا هذا.[602]

---

[601] TESSIER H., Les racines africaines du christianisme latin, in. http://www.30giorni.it/articoli_id_3535_l4.htm
[602] Duval N., Basilique chrétienne africaine, Encyclopédie berbère, 9, BAAL-Ben yasla, Aix en Provence, Edisud, 1991, pp.1371-1377.

و لكن يمكن الكلام عن فن شمال إفريقي. و الباب ما زال مفتوحا للمناقشة و يستحق سنوات من البحث و تبادل المعلومات ما بين بلدان شمال إفريقيا (المغرب) و كذا باقي بلدان البحر الأبيض المتوسط.كما أننا لاحظنا أن في أغلب الأحيان هناك وحدة ما بين الفن (زخرفة) المدنس(profane) و المقدس.

يضيف "دوفال" أنه لا يمكن فصل مسيحيي شمال إفريقيا و معالمهم من الإطار الجغرافي الذي كانوا يعيشون فيه، دون أن ننسى الإطار الاجتماعي المعقد و الغني بالتأثيرات الكلاسيكية من جهة و التقاليد المحلية من جهة أخرى[603]. و نذكر على سبيل المثال المكانة الهامة التي أخذتها الفسيفساء في تبليط الكنائس إلى جانب التقنيات و المواضيع الزخرفية الإيكونوغرافية ذات الطابع البربري الذي نراه على الحجارة و الفخار.

أما عن خصوصية الفن المسيحي في شمال إفريقيا عامة و منطقة نوميديا بصفة خاصة، فهي واضحة ويمكن تفسيرها بالظروف الجغرافية و التاريخية لكل المنطقة. فبعض المدن الغنية أو الساحلية أعطت لنا أشكالا فنية متطورة، و يعود هذا لعلاقاتها أو احتكاكها بالمراكز الحضارية على ضفاف البحر الأبيض المتوسط. دون أن ننسى أن أثر الرومنة لن يكون بنفس الدرجة في كل مناطق مستعمرة روما. كما أن الاختلافات الاجتماعية–الثقافية لعبت دورا هاما في العمارة و زخرفتها. فهذه الأخيرة غالبا ما كانت نتيجة مبادرة من شخص معين أو مجموعة محددة. و نذكر على سبيل المثال عائلة غنية من مدينة جميلة و المقربة لمحافظ (حاكم نوميديا) التي تكلفت بمصاريف إنجاز الفسيفساء التي غطت أرضية الكنيسة الشمالية.[604] هذا بالإظافة إلى كتابة لاتينية تبين لنا مبادرة سكان مدينة مجاورة لمدينة تيمقاد في بناء كنيسة صغيرة (bresbitére):

Vesunianensinitiaverunt (M)ucrionenscolumnas v
dederuntcuzabetensesornaveruntrigatuspresbiter et
emiliuszaconedificaverunt(I.L.C.V.1859)

[603] Duval, Op.cit., p.8
[604] Ibid, p.9

و لا يمكن أن ننسى، بغض النظر عن الظروف الاقتصادية و الاجتماعية، أن هناك الظروف الطبيعية، أي وفرة المواد الأولية لا سيما محاجر الحجارة المناسبة و توفر اليد العاملة.

فبالنسبة للحجارة مثلا، نجد أن نوع الحجارة المتوفرة في منطقة تبسة سهّلت على النحات في عمله بالمقص و إنجاز نماذج رائعة و مميزة. نفس الشيء بالنسبة لتنوع الألوان في حجارة الرخام الذي سمح بإنجاز فسيفساء متعددة الألوان و إبراز مدارس محلية خاصة باستعمال ألوان مميزة كالبنفسجي في فسيفساء مدن"جميلة" و "تيمقاد" و "لومباز".

كما يمكن أن نلاحظ في بعض الأحيان، و في ظروف اقتصادية و اجتماعية و طبيعية مشابهة، أنها ظهرت انجازات فنية مختلفة، و قد يعود ذلك إلى الذوق الفني الخاص، سواء بالمنطقة أو بالفنان، كما نراه في المنتجات الفنية بمدينة "تبسة" خاصة التيجان التي تختلف عن تيجان "سبيطلة" بتونس باستعمال نفس الحجارة.[605]

أما الفسيفساء، فعادة ما تكون زخرفتها ذات أشكال مقولبة (stéreotypé) منظمة وفق محور تناظر مصطبة الكنيسة (axe de symétrie de l’exedre) على شكل مزهرية (كأس أوخارسطي) تنبثق منه زخرفة نباتية أو حيوانات(جميلة) أو أزهار و نجوم و مربعات من نوع إغريقيgrecques أو حيوانات و كتابات تذكارية(جميلة).

يبدو أنه منذ نهاية القرن الرابع ميلادي و بداية القرن الخامس، ظلت بعض الأشكال النجمية الثمانية و المشكلة بضفائر أو حبال(في المجمع الأسقفي بجميلة و كنيسة تبسة)، كما نجد كذلك أشكال دائرية من الأكنتس في القرن الخامس و السادس ميلادي في منازل مدينة عنابة و التي تتواجد كذلك في مدينة سيفاكس و منطقة سقلية[606].

أما الأشكال الحيوانية الخاصة بالطيور، فتظهر بكثرة خاصة في الفسيفساء تظهر إما وحدها أو وسط تشكيلات نباتية و في جمات أو وسط أشكال نجمية كما هو الحال في كنيسة كريسونيوس بجميلة.

[605] Op.Cit. p.10
[606] Ibid., p.20

و يبدو أن المشاهد المتعلقة بالصيد كانت مستحبة لدى الفنانين خاصة في الفسيفساء (جميلة الكنيسة الجنوبية) و التي تؤرخ بفترة متأخرة.

فيما يخص الصور الآدمية فهي قليلة و أكملها تؤرخ بالقرن الخامس ميلادي (فسيفساء و مصابيح و توابيث) و هنا يمكن أن نتسائل عن امتناع مسيحيي شمال إفريقيا من التصوير الإنساني.

فالنماذج القليلة التي عثر عليها على تابوث من مدينة القل في مشهد يوحنا و التنين، و تابوث تبسة و سكيكدة المؤرخون بالنصف الثاني من القرن الرابع كما نضيف المصابيح الزيتية من النمط هايس 2 و الصحون السيجيلية المؤرخة بالقرن الثالث و الرابع ميلادي بالإضافة إلى فسيفساء خربة قيدرة المؤرخة إلى508م صور عليها شخص واقف على شكل صليب و يديه مرفوعة و للأسف اندثرت و لم يبق منها سوى رسم. يضيف الباحث "دوفال" أن هذا النوع من الزخرفة الآدمية لم يظهر قبل الفترة القديمة المتأخرة خاصة في "خربة قيدرة" و "تبسة" و "صفاقس" بتونس.

لقد تم العثور على نفس الصور في كل من صقلية و في منطقة الأدرياتيك بإسبانيا و الباليار، مما يجعلنا نفكر في تأثير إفريقي على هذه المواقع، و إن دل هذا على شيئى فهو يدل على التبادلات الفنية بين مناطق البحر الأبيض المتوسط.[607]

و بالنسبة للأشكال النباتية المركبة فيبدو أنها مشتقة من قائمة الزخرفة الديونيزية و التي أضيفت لها صور العصافير و بعض الصلائب التي كانت تزيّن عادة فسيفساء الكنائس و بيوت التعميد(جميلة) و معظمها تؤرخ بالقرن الرابع ميلادي.

تجدر الإشارة إلى ميزة أخرى خاصة وهي أن الفسيفساء التي اطلعنا عليها، أكثرها ذات زخرفة هندسية بألوان مختلفة، كما تظهر حيوانات متقابلة عكس ما هو على فسيفساء القرن الثالث ميلادي، كما أن الحجم الكبير للمكعبات يشهد على صناعة تقليدية و محلية[608].

[607]Op.cit.p.28
[608] Duval, op.cit.p.26

أما بالنسبة للحلي فهي نفسها في كل شمال إفريقيا و المواقع الأخرى من أوروبا خلال القرن الخامس و السادس ميلادي.

تبين لنا أن النماذج المنحوتة كثيرة في المنطقة إلا أن عملية الجرد لم تؤدى بطريقة دقيقة نظرا لكبر الإطار الجغرافي لنوميديا، بالإضافة إلى كثرة المواقع الأثرية و صعوبة الوصول إليها،الشيء الذي أدى بنا إلى اقتنائها من خلال التقارير المختلفة و المنشورات المتعددة. كما أن هناك نماذج هامة و جميلة دخلت إلى المتاحف دون الإشارة إلى مكان العثور عليها، أو في مجموعات شخصية اندثرت مع ذهاب صاحبها.

إلى جانب هذا، نضيف صعوبة تأريخها ما عدا النماذج التي تخص بازيليكا مدينة تبسة التي تعطي لنا تأريخا محكما نوعا ما. أما بالنسبة لنماذج مدينة جميلة، فمعظمها أتت من المواقع المجاورة دون أي إشارة للتأريخ أو مكان الاكتشاف.

إلى جانب صعوبة التأريخ نضيف استحالة المقارنة من ناحية الطراز مع نماذج مؤرخة من مواقع حدودية ما عدا بالنسبة للنماذج المستوردة من المشرق، و إن كان هذا، مرة أخرى، غير مؤكد و يستحق دراسة معمقة و مخبرية. إلا أن التشابه مع مواقع أخرى مثل تيقزيرت تؤيد فكرة محلية هذه التقنية من الزخرفة التي نجد عددا من الباحثين قد تسرع في إنسابها إلى الشرق(تبسة و جميلة البازيليكا الجنوبية) فهي عبارة عن زخرفة هندسية و نباتية ما زالوا يقتدون بهاإلى يومنا هذا، سواء في الخشب أو الحلي و النسيج و الفخار.أما فيما يخص النوافذ و الفنستيلا و الكلوسترات، فمحليتها مؤكدة سواء في تبسة أو جميلة.

و بالنسبة للقواعد و التيجان نجد مرة أخرى عودة الزخرفة الهندسية في واد غزال شمال مدينة تيمقاد و النباتية على شكل أغصان الكرم في مدينة تبسة. كما نجد أخرى تحمل زخارف صليب طغرامي المزجود في تبسة و قصر الكلب و واد غزال و التي تشبه نماذج من مدينة سبيطلة.

أما بالنسبة للتيجان التي تحمل زخرفة أوراق الأكنتس مقلوبة بالريح و سلة ذات زخرفة نباتية أو هندسية و تيجان أخرى عليها زخرفة النسر أو الكبش. صنفها الباحث "دوفال" ضمن التيجان المستوردة نظرا لتشابهها مع نماذج من مدينة "رافين" و منطقة "سالونيك" و

"القسطنطينية" التي يطلق عليها اسم التيجان التيودوزية (Chapiteau théodosien)و المنحوتة في رخام من محاجر البروكوناز.(Proconése)[609].

أما التيجان المحلية فلدينا،ثلاثة مجموعات. المجموعة الأولى: التيجان الكورنثية، المجموعة الثانية: المركبة و الثالثة: النوميدية. فالكورنثية منحوتة بطريقة كلاسيكية مثل في تبسة تميزها سلة طويلة نوعا ما ذات عدة طبقات من أوراق الأكنتس التي نحتت بدورها بطريقة مختلفة(تلتصق الأوراق و أحيانا تنحني بطريقة عميقة) أما في الطبلية(Abaque)نجد زخرفة على شكل وريدة. نفس الشيء يكرر في النماذج المركبة في "تبسة" و "تلبت" (thelepte) بتونس. أحيانا نجد على السلة زخرفة نباتية محورة و في تبسة نجد صورة نسر، مما يذكرنا بالتيجان البيزنطية[610].

أما النماذج ذات الورقات الملساء التي تعرف بالسوفيرية، فنجد مثل في تبسة و تؤرخ بالقرن الخامس ميلادي.

أما التيجان المركبة فهي مزج ما بين التوسكانية و الإيونية فتؤرخ ببداية الفترة المسيحية في شمال إفريقيا أي الثالث ميلادي. و لقد استعملت من قبل في العمارة النوميدية ذات الطراز البوني مثل الضريح الملكي الموريطاني و المدغاسن. فاستعمالها ليس بالضرورة إعادة استعمال بل تواصل الشكل حتى الفترة البيزنطية.

أما النماذج المحلية فهي عادة بسيطة قصيرة ذات أوراق جانبية عريضة و في الوسط شكل الطغراء أو ورقة النخل أو رمز مسيحي أخر.

و في بعض النماذج من التيجان المحلية أنجزت خرفة على العصابة(tailloir) زخرفة مميزة مثل ما هو الحال في تبسة و أخرى هندسية تشبه زخرفة بعض الفخاريات و الأنصاب. و كذالك على بعض النماذج من مدينة تيقزيرت ذات الزخرفة البربرية المؤكدة. و نفس الشيء يذكر بالنسبة لبعض الحليات و الدعامات و الطنف (corbeau) أشهرها من مدينة تبسة. و هي تحمل زخرفة نباتية غنية و متنوعة من زهرات رباعية و سداسية و غصنية أو حيوانية

609 Op.cit.,p.36
610 Ibid., p.38

على شكل أسماك متقابلة، في وضعية معروفة لدى الفنان باسم composition antithétique أو العكس أي بوضعيةHéraldique.

اتضح لنا أن نفس الزخرفة تتواجد بمدينة جميلةعلى فنيستيلة(fenestella)الكنيسة الجنوبية و كذا في موقع "بني فودة" في مقاطعة موريطانيا.

أما إذا قارنّا تقنية إنجاز هذه الزخرفة مع ما يشابهها في سبيطلة نلاحظ أنه ينقصها البروز (relief) الذي عوّض بالتلاعب بالضوء و الظل مما أعطاها وضوحا و جمالا مميزا.

إلى جانب هذا و للتأكد من وجود وحدة زخرفية في المنطقة أي نوميديا، نجد أن نفس الأشكال و التقنيات عثر عليها في نماذج من تيجان خنشلة و "قصر الكلب" و "واد غزال" لكن ببروز بسيط.

يأكد الباحث دوفال عن هذه الخصوصية في هذه المنطقة من السهول العليا قائلا : أغلبية الزخرفة هندسية، من خطوط متداخلة مثلثات و أزهار نجمية. و نفس الزخرفة نجدها على الأدوات الصغيرة من الفخار مثل مرمد "دلعة" و "هنشيرالخريب".

و خارج المنطقة تقل هذه الزخرفة ما عدا العثور على بعض النماذج في تيقزيرت، منزل "قصر كاوة"بالورشنيس و "جدار"بتيارت[611].

أما في ما يخص التوابيت المزخرفة، فهي قليلة عددها 7 في كل من تبسة و سكيكدة و القل و قلمة و إثنان في سيدي الهناء.

تبين لنا من خلال هذه الدراسة أن مدينة تبسة تتميز عن غيرها من المدن النوميدية في مجوعاتها الزخرفية و بما فيها النحتية حيث تحمل خصائص فنية فريدة بالمقارنة مع المواقع الأخرى سواء في نوميديا أو مناطق أخرى من مقاطعة موريطانيا[612] ويظهر هذا في ما يلي:

1-حرية التنفيذ النحتي و الزخرفي

[611] Op.cit., p.43

[612] Jürgen christern, Das frühchristlichepilgerheiligtum von tebessa, architektur und ornamentikei,erspatantikenbauhütte in nordafrika, edit.Franzsteïnerverlag GMBH Wiesbaden 1976. , p.302.

2- تناسق الأشكال على التحف

3-نحت ذو حدود واضحة و بسيطة

4-تركيب و إعادة تركيب (composition et decomposition)

5- تخفيف البروز

6-بروز و تأكيد الظل (tiefendunkel) مما يعطي قيمة تزيينية خاصة بين الأشكال خاصة في التيجان.

7-نقش بارز مسطح(relief plat) في شكل مطور.

فبذلك يفوق معنى هذه الزخرفة الشخصية أو الخصوصية المحلية من الناحية التاريخية و الفنية.فإذا قارنّا النمط الفينيقي لشمال إفريقية بنمط المشرق خاصة سوريا، و بلاد الرافدين و مصر كما اعتدنا به، يجدر الاعتراف أن الإتلافات تفوق التشابهات.

و مما يجعل هذه النماذج خاصة، هو أنها أنجزت في موقع خاص بزيارة الحجاج المسيحيين، أي أن مدينة تبسة كانت نوعا ما مقدسة تستحق رعاية فنية خاصة. حتى أن هذه الزخارف أنجزت في أماكن مرئية بسهولة من طرف الزوار، فالموقع كاد يشبه ما يسمى بالمسرح المقدس theatrum sacrum و الزخرفة عبارة عن مجمع فني للأتقياء (propagandafide artistique).

و في هذا المنوال اتفق الباحثون بأن تبسة تعتبر أوج العمارة المسيحية القديمة في شمال إفريقيا. و يؤكد الباحث "دوفال" أن كل هذه الملاحظات تبين لنا وجود مجموعات إنتاجية متشابهة نوعا ما[613]. إلا أن التأكد من ذلك صعب نوعا ما، و هذا بحكم كثرة الأمثلة خاصة إذا ما أردنا مقارنة اللوحات الفسيفسائية في الكنائس و المنازل. و دراسة الباحثة "لومي" بينت تنوع الأساليب و الورشات في المنطقة خلال الفترة القديمة المتأخرة .

أما عن الفسيفساء فلقد أظهرت الاكتشافات الأثرية، أن عديد من الأرضيات الفسيفسائية، بالمقاطعة الرومانية القديمة بشمال إفريقيا، تتميز بأصالة إنتاجها. علما أنه كانت هناك

[613] DUVAL, op.cit., p.26

تأثيرات خارجية و افتراضات مستمرة، لا سيما، من إيطاليا في القرن 2 ق.م.، مع التمييز الشديد للورشات البيزنطية للنمط الزخرفي للزهرة الأدريانية الذي استولوا عليه وحوروه. ونرى من ناحية أخرى أن هناك تمييز أفضل لتوزيع المنظومة الزخرفية الافريقية للإمبراطورية السفلى، حيث نستطيع ترصد متى وأين كانت المحاولات الزخرفية للنماذج الجديدة بداخل إفريقيا ذاتها، وما هي المسالك التي سمحت ببلوغ كل المقاطعة.ويثير انتباهنا الى ذكر نموذجين لزخرفة الحافة ونموذجين لزخرفة الفضاء، التي تبدو، على وجه الخصوص، افريقية، التي تطورت هناك و لم تكن على ما يبدو قليلة التصدير[614].

ونرجع تفسيرتبسيط للتصاوير المسيحية لسببين:

1- تفضيل الفنانين أو بالأحرى المموّلين، كما لاحظناه،للرموز الخلاص في إطار الطقوس التنشئة المسيحية والتعليم الديني.

أما عن الفن الجنائزي فيعبر عن الإيمان الشعبي. و يعتمد اختيار المواضيع الايقونية على الأسر و وسائلهم المادية. فالإنجزات الفنية الجميلة الغنية بالنقوش، تعود للعائلات الثرية، أما الأخرى فهي للعائلات البسيطة. إلآ أن كلاهما عبرت بهذه الزخارف عن دينهما، دون أي نية من تبشير أو تعليم مسيحي، ذلك لأن هذه الزخارف مرئية للأقارب فقط.[615]

2- من الضروري إدراك صعوبة نقل العديد من الرموز المسيحية في الفن لأسباب مختلفة، أهمها تحريز سلطات الكنيسة تجاه التصوير.

بالإضافة إلى الخوف من الانحرافات الوثنية، الموروثة من التقاليد اليهودية التي استمرت إلى غاية القرن 4م وربما إلى ما بعد ذلك في بعض المناطق[616]. فسعى الكهنة إلى السيطرة على ضغوطات الشعب، الذي طالب بالتصوير كدعم لإيمانه وصلواته، و هكذا ظهر في القرن 3م تمثيل لمشاهد التوراتية المقدسة دون أن يهتم بالواقع التاريخي، حيث لا نرى إلا رموز الخلاص [617].

[614] GOZLAN Suzanne, Quelques décor ornementaux de la mosaïque africaines, M.E.R.F.R.A., Antiquité, T.102, n°= 2, 1990, p.983.
[615] BAUDRY, Op.cit. p.11
[616] Op.cit., p.14. ; IRENEE, contre les hérésies, I,25,6.
[617] Ibid.

أما فيما يتعلق باستعمال العناصر الزخرفية والرموز اليهودية، تبقى العلاقة الرمزية بينها غير تعسفية، حيث تقوم هذه العلاقة على الاعتقاد بأن الوحي الوارد في الكتاب المقدس ما هو إلا تبشير نبوي وإعداد للإنجيل والخبر السار للخلاص؛ وبالتالي هناك علاقة تاريخية و عقائدية جوهرية بين التحالفين، القديم والجديد[618].

يظيف الباحث تيبار(Thebert Yvon)، أنه لا توجد عبارة مسيحية، لكن عبارة مسيطرة لنظام تنتمي له المسيحية، ولا يوجد حتى فن مسيحي بالمعنى المعروف عادة.ويكون تغيير أو إثراء المجال الجمالي بتدوين علامة الديانة الجديدة إلا في إدخال مواضيع جديدة، التي تكون بمثابة إضافات للمنظومة القديمة، حيثما تستمر. ويبقى اليقين في هذا المجال أو غيره عن أهمية ظواهر تراكم ولتتصير المواضيع السابقة [619].

ترمز معظم هذه الصور و الزخارف إلى السلام الذي يطّلع إليها التقي. و يشار إليه في الكتابات القديمة بكيريقما(Kérugma) التي تعني البلاغ. و هي مرتبطة بالصور القديمة لتدريس الأبستولي(Enseignement apostolique) المتعلق بالسلام عن طريق موت و بعث المسيح، كما هو بالنسبة لصورة أو رمز الصليب الذي يعتبر الرمز الأساسي لأنه يعبر عن السلام الذي جاء به المسيح من جهة، و من جهة أخرى مهمة أتباع المسيح. كما هو واضح في **مرقس 34:8**.

أما عن نقص الصور الآدمية؛ يمكن تفسير ذالك بحكم أن فن التصوير تطور تطورا سريعا، و كان يقوم على معطيات شرقية محضة، فهو رمزي و صوفي ثم تزييني، و تجلى في الأعمال الجدارية و الفسيفساء و في الإقونات. فبينما كانت تكسى فسيفساء الكنائس و بيوت التعميد بصور المسيح و القدسيين بشكل غني بالذهب و الحجارة الكريمة، تبين لنا أن النماذج التي إطّلعنا عليها في منطقة شمال إفريقيا عامة و نوميديا بصفة خاصة، أنجزت بصورة بسيطة حتى تكاد أن تكون منعدمة في بعض المناطق.

[618] Op.cit., pp.20-22.
[619] THEBERT Yvon, A propos du triomphe du christianisme, D.H.A., N°=14, 1988, p.320.

و السبب الوحيد الذي يمكن أن نفسر به هذا الفقر هو أن رجال الدين المسيحيين لمنطقة شمال إفريقيا من مؤيدي فكرة تحريم التصوير الآدمي، التي تأخذ جذورها من الديانة اليهودية التي تحرم الصور الآدمية(سفر الخروج 20-4). "**لاتصنع لك تمثالا منحوتا، ولا صورة ما مما في السماء من فوق، و ما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض**"[620]

و من بين الصعوبات التي واجهتنا في تحاليلنا، صعوبة تحديد الرمزية الوثنية من الرمزية المسيحية خاصة كما أن حتى و لو علمنا أن الكثير من النماذج الزخرفية تأخذ جذورها من ديانات سابقة له لا سيما اليونانية و اليهودية و المحلية من شمال إفريقيا؛ فإنه يصعب تحديد حدود و عمق هذه التأثيرات حتى و لو غامرنا في وضع تفسيرات عقائدية و فكرية لهذه الأشكال حتى لا تبقى مجرد تخطيط فني دون أي حيوية و لا بعد فكري.

620 أنظر في هذا الموضوع

GOODY Jack, MARIN Françoise. Icônes et iconoclasme en Afrique. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 46e année, N. 6, 1991. pp. 1235-1249. ;Boespflug F. http://eduscol.education.fr/cid46359/dieu-dans-les-arts-visuels%C2%A0-normes-et-pratiques-des-monotheismes-abrahamiques.html

الخاتمة

خاتمة

تعتبر نوميدييا منطقة غنية بالآثار. انتشرت فيها المسيحية ببازليكاتها حاملة معها باقة من الزخارف برزت من خلالها شخصية دينية محلية كادت تطمر وسط بصمة الاستعمار الثقافي الروماني.

والفن أحسن تعبير لكل الأحاسيس الداخلية لا سيما الدينية. و لقد وجد هذا الفن في منطقة شمال إفريقيا محيط ملائم، باعتبارها أرض مختارة، سواء من الناحية الجمالية للتحف أم من ناحية نوعية الزخرفة.

إنه فن ديني نشأ و انتشر في وسط إغريقي، تطور فيه و عرف ازدهارا مرموقا. أما في الفترة الرومانية، فقد كان تطوره أشد و أرقى حيث عرف تنوعا في التقنيات و مظاهره الفنية أي المواضيع؛ متأثرا بحضارات ضفتي البحر الأبيض المتوسط. كما هو الحال بالنسبة للفسيفساء التي عرفت سنها الذهبي تحت حكم الأنطونيين و السوفاريين خاصة في البروقنصولية و نوميديا و الموريطانيتين. فكل من تبسة و تيمقاد و لومبيز و هيبون قدمت لنا نماذج فريدة كفسيفساء بزيليكة هيبون و جميلة التي تؤكد مدى استمرارية بعض المواضيع الوثنية لغاية القرن الرابع ميلادي.

فإلى جانب استعمال مواضيع من المصنف الكلاسيكي، أضيفت عليه أشكال محلية و ألوان خاصة. و إن دّل هذا على شيء فإنما يدل على حيوية الإبداع الفني في منطقة إفريقيا في هذه الفترة خاصة بعد أزمة القرن الثالث ميلادي.

و بينت لنا في هذا المنوال، عددا من فسيفساء شمال إفريقيا عامة و منطقة نوميديا خاصة، خصوصيات فنية فريدة من جانب الإبداع الزخرفي. فإن كانت الأشكال و المواضيع المسيحية قد ظهرت منذ سلام الكنيسة، فهذا لم يمنع من تواصل التعبير و استمرارية العلاقة مع الفترة السابقة.و لهذا، نجد عددا هاما من المواضيع الوثنية تتواصل و تشهد على استمرارية التأثيرات الفنية الكلاسيكية.

و إن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على أن المجتمع المسيحي آنذاك تقبل هذه المواضيع الوثنية لأنها ترمز له إلى أفكار دينية مسيحية. كما هو الحال بالنسبة لزخرفة الفسيفساء ذات الرموز المسيحية المحاطة بصور وثنية (حيوانات و فصول) في فسيفساء جميلة.

و تبين لنا من خلال هذه الدراسة خصائص مميزة للفن المسيحي عامة و بالخصوص منطقة نوميديا و هي كالتالي:

1-سلك الفنان المسيحي التحوير والتجريد في بعض العناصر الزخرفية وذلك بتعاليم دينية، واستخدم الألوان لإبراز العمق والبعد الثالث في الأشكال المرسومة.

2-تتميز الزخرفة المسيحية التي نحن بصدد دراستها بالحيوية والعناية بالتفاصيل والدقة. وهذا أسلوب روماني، حيث أن الأسلوب البيزنطي الذي ظهر في عهد جوستتيانس تتميز فيه الصورة بالجمود وعدم إظهار أجزاء من الجسم برغم اهتمام الفنان بالتأثير الزخرفي.

3-إستعمال الأسلوب التعبيري أكثر منه مثاليا، حيث أبدى المصور عناية فائقة بنقل رمزية الأشكال و الصور.

4- رسم الأشخاص بهيئة قوية التأثير، فكانت أوضاعها تساعد على تحقيق هذا الهدف حيث كانت ترسم واقفة في وضع مواجهة للمشاهد في جمود ودون حركة وكذلك ذات نظرة ثاقبة.

5-تميزت الزخرفة الآدمية بالجفاف والجمود مما يميز النمط البيزنطي، الذي قام أساسا على التعبير القصصي أو ما يسمى بالأسلوب القصصي التاريخي.

6-تحرر الأشكال من التقاليد والتأثيرات الكلاسيكية مؤِكدة على السلام الذي كان محور دعوة السيد المسيح والذي تجلى في الموائمة بين الحيوانات والزخرفة النباتية كما تبين في الفسيفساء.

7- إظهار التعابير المختلفة، خاصة في الصور الحيوانية والبشرية.أما في التصوير، فيظهر الاهتمام في إعطاء الوجوه الآدمية صورة واقعية.

8- الإهتمام بالتوازن والتماثل في رسم الصور سواء في الزخرفة الحيوانية، الهندسية أو النباتية بالإضافة إلى استخدام كبير للألوان المختلفة، مما أكسب اللوحات مزيدا من العمق والجمال في الفسيفساء بالإضافة إلى التنوع الكبير في الأشكال الطبيعية والهندسية.

9-الاتجاه إلى الصورة الفكرية idéogramme أكثر من التمثيل: حيث لا نجد صورا تمثيلية (ما عدا بعض الاستثناءات) بل صور و أشكال رمزية. حيث كان الفن يخدم بالدرجة الأولى الذاكرة، أي كل ما كان يتعلق بالمسيح وتاريخ المسيحيين و مصيرهم.

فصورة السمك مثلا استعملت للرمز إلى المسيح في الدرجة الأولى، كما أنه رمز الاعتراف لدى المسيحيين الأوائل؛ هذا إلى جانب الألفا و الأوميقا للتعبير عن المسيح الذي هو البداية و النهاية.

10-تصوير العناصر الطبيعية للتعبير أو الرمز إلى العقيدة إذ أن الأشجار و الطيور كانت تعبر عن الجنة مكان إقامة روح الميت التقي و الحياة الأبدية. كما يرمز السمك إلى المسيح في الدرجة الأولى الذي ينقذ الإنسانية من جحيم جهنم و في الدرجة الثانية إلى الأتقياء.

11-الاستعارة بالأشكال و الصور الوثنية من أجل تسهيل عملية التنصر باستغلال التفكير الوثني و تحويره إلى تفكير مسيحي. كما هو الحال بالنسبة للأسد و النسر رمز القوة و الألوهية.

أما عن تأثيرات الزخرفة فقد أستنتجنا ما يلي:

1-تأثيرات و أصول مشرقية سواء في المواضيع أو جماليتها كاللآلئ (جواهر) التي تزين الصليب و كذلك في أسلوب رسم الأشخاص في وضع المواجهة.

ففي الفسيفساء، نلاحظ تأثيرات من إيطاليا خلال القرن الثاني ميلادي. كما هو الحال بالنسبة لفناني الورشات الإفريقية لاسيما منطقة البيزاسان، حيث استعملت الزخرفة النباتية بكثرة بما يعرف بالنمط الهدرياني و أضافوا عليه بعض التحويل.

2-تأثيرات وثنية، تتجلى في الزخرفة النباتية و الهندسية إلى جانب مواضيع من الميتولوجيا الوثنية.

3-تأثيرات محلية، والتي نذكر منها على سبيل المثال المكانة الهامة التي أخذتها الفسيفساء في تبليط الكنائس إلى جانب التقنيات و المواضيع الزخرفية الهندسية ذات الطابع البربري الذي نراه على الحجارة و الفخار.

فكل هذه التأثيرات لا تنقص من أصالة الفن المحلي، بل إن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن كل هذه الأشكال الفنية المدروسة، رومانية كانت أو بيزنطية أو مشرقية أو نوميدية بربرية محضة، هي جزء من تاريخ المنطقة و جزء التاريخ العالمي.

و من الناحية الاجتماعية التاريخية، فتلك الاستعارات تعني في تاريخ الفن، أن التفوق التاريخي الدائم المفترض للغرب، الوثني المسيحي، له مبررات تاريخية مدعمة و طويلة. هل ينسجم الأمر مع طرح كهذا؟ فدراستنا هذه لا تدعم طرحا تبسيطيا كهذا. بل يتوجب الاستنتاج أن تاريخ الفن هو تاريخ الثقافات و الأفكار و الإديولوجيات و ليس تاريخا محاديا.

أما أصالة إفريقيا المسيحية، فتتضح عبر تنميط زخرفي متأثر في أغلب الأحيان بالورشات المحلية لا سيما في المناطق الداخلية البدوية المعروفة بتقاليدها البربرية كما نراه في الزخارف الهندسية و إبراز مدارس محلية خاصة باستعمال ألوان و أشكال مميزة. كما نراه في المنتجات الفنية بتبسة، خاصة التيجان كما أن الفسيفساء المطلع عليها، أكثرها ذات زخرفة هندسية و نباتية لا يزال الاعتماد عليها إلى يومنا هذا، سواء في الخشب أو الحلي و النسيج و الفخار. دون أن ننسى التيجان النوميدية و الكورنثية ذات الطابع المحلي و التي تأخذ أصولها من الطراز النوميدي القديم و البوني.

إن كان الفن القديم عامة و المسيحي خاصة في منطقة البحر الأبيض المتوسط مهتما بتقليد الفن الروماني و الإغريقي، و هذا التأويل يعني أن كل إرث المنطقة التاريخي منفي أو أنه على الأقل مهمش إلى أبعد الحدود. فالفن المسيحي كما رأيناه في نوميديا، نتج كذلك من مساهمة جذرية من طرف سكان منطقة شمال إفريقيا و لاسيما منطقة نوميديا.

و المفردة "نوميدي" في هذا البحث تود التعبير عن ما هو ابتكار محلي. هذا التعبير لا ينوي أن يتحمل أية دلالة إيديولوجية أو سياسية، كما فعله من قبل الباحثين الأجانب بإرجاع كل ابتكار معماري أو فني إلى بلاد الأم أي روما.

كما أننا استخدمنا المصطلح التشكيلي إيكنوغرافية بمعنى مجموعة الإشارات البصرية و الأشكال البلاستيكية التي تنتمي لزخرفة المعالم المسيحية و تعاود الظهور في تعبيراتها المرئية بإلحاح و بشكل ذا مغزى.

و على هذا النحو من التعابير المرموزة، يتضح لنا كيف استفاد الفنان المسيحي النوميدي من المعطيات المختلفة المتواجدة في الإنجيل و التوراة للتعبير عن المدركات و الديانة و المعاني الروحية المجردة. فالفنان أصبح بهذه الرموز المرشد الذي وجه السالك لمعرفة مبادئ الديانة المسيحية الجديدة. فالفنانين الذين قاموا بزخرفة المعالم والدعائم كانت لهم أغراض إنشائية وتزيينية، إضافة إلى تبليغ رسالة دينية إلى المؤمنين عند دخولهم الكنيسة. ومن أهم المواضيع التي استعملت في المواقع المختلفة من نوميديا:

أ – المواضيع الدينية وخاصة الزخارف التي حملت صور رمزية للمسيح .

ب– مواضيع تصويرية مأخوذة من قصص الكتاب المقدس.

ج– مواضيع ورموز دينية مرتبطة بالديانة المسيحية والتي كانت قد تركزت ضمن الزخارف الجدارية مثل:الصليب بأنواعه. الحملان اللذان يرمزان إلى حمل الذبيحة التي جعلته الحادثة الكتابية مكان إسحاق رمزا للمسيح، و الحمل المذبوح على مذبح الصليب لخلاص المؤمنين. إضافة إلى السمكة و الطاووس و الكرم وجذوعها المحملة بعناقيد وأوراق العنب و التي بقيمتها الرمزية والأدبية وردت في نصوص العهد القديم، فهي تدل على شعب الله وعلى ملكوت الله وعلى اليسوع نفسه في صلته الوثيقة بالمؤمنين، إضافة إلى أنها تدخل ضمن الزخارف التزيينية، أما تصوير بعض القديسين الذين رافقوا السيد المسيح في نشر تعاليم الدين المسيحي فهي قليلة.

د–وتدل مشاهد الشجيرات القليلة المحملة بالثمار والزهور والعصافير والرسومات المائية على إظهار الأرض والسماء في صورة منظمة وربما يعبر عن الأرض والبحر وما يرافقهما من

عناصر مثل الشجر المثمر، طيور و أسماك وحيوانات. و الفسيفساء تبقى الحامل الأكثر تنوعا زخرفيا خاصة في عصر جوستنيان، حيث نجد كل من الأشكال النباتية، الأشكال الهندسية و الحيوانية و الآدمية، فهذه الأخيرة تميزت بإظهار صور السيد المسيح ورجال الدين بصورة واقعية أو رمزية في الفسيفساء الجدارية.

فالفن المسيحي في نوميديا جاء نتيجة التفاعل الحميم بين الفكر المسيحي وبين التأمل الواعي في الفن المحلي البربري و الوثني و اليهودي. كما أن أغلب منجزاته متوافق مع العقيدة المسيحية، استطاع احتواء الفكر المسيحي الذي يضم جانبا إيمانيًا وجانبًا ماديًا. أما الإنجيل فكان له أثرا كبيرا على التعبير و الإنجاز الفني في الفترة القديمة و كذا في الليتورجية أي شعائر العبادة في الديانة المسيحية التي كانت في منوال الأتقياء المسيحيين و التي كانت بمثابة دليل، كما هو الحال لكتب القديسين الذين فسروا بطريقة دقيقة و وضعوا أسس الرمزية المسيحية.

أما تسائلنا عن التأثيرات، فلا شك في أن مفهوم التأثير هذا،لديه عيب رئيسي:يشيرهذا إلى أن الفنان "المتأثر" سيكون في حالة من السلبية، مقارنة مع من يؤثر. لكن الحقيقة غير ذلك، فالفنان لا يخضع لتأثير فني، بل يختاره. و هذا المفهوم لا يعكس نقيض حركة التقارب و التباعد. و علاوة على ذلك، فإنه لا يسلط الضوء على التغييرات و الاختيارات الأسلوبية التي يتم إجراؤها وفقا لإحداثيات الوقت و المكان و البيئة.

بعد الدراسة، يجدر الذكر أنه لم يتم فك الرمز بطريقة نهائية مجزمة. فقد يمكن مواصلة الدراسة حول هذه المعاني و البحث عن أصلها الحقيقي. فهذه الدراسة هي نتيجة لتفهم عام بقدر الممكن للدين و الفن في آن واحد.

تبقى هذه الدراسة مجال لتساؤلات أخرى لا يمكن الإجابة عنها حاليا مباشرة ما دامت دراسات أخرى في مجال الإنجاز لا سيما التي تخص التبادلات التجارية و الفنية سواء في المنطقة أو في العالم المتوسطي، و لما لا، المشرقي. مما يستلزم تبادل الخبرات العلمية والنتائج حتى يتضح لنا الغموض.

و من خلال الدراسة التي قمت بها وجهتنا وقائع خاصة لما حاولنا رسم تاريخ الفن و الأشكال في إفريقيا المسيحية القديمة. و هكذا تبلورت لدي مجموعة من التوصيات التي يمكن إجمالها فيما يلي:

1- تشجيع هذا النوع من الدراسات للربط بينها إلى جانب مواصلة التنقيبات و التحريات الأثرية في بلادنا دون استثناء.

2-إجراء المزيد من البحوث والدراسات التي تتناول الجوانب الفكرية في الفن المسيحي، التي لم تأخذ حظًا وافرًا من الاهتمام مقابل الجوانب الشكلية.

3-التركيز في الدراسات والبحوث على الزخارف المحلية و المسيحية، حيث أنها تمثل إرثًا فنيًا عظيمًا لم يتم اكتشاف كل ما فيه إلى الآن.

قبل الختام لا بد أن نشير أنه لا يمكن لحد اليوم أن نقوم بمحاكمة منطقية وذهنية أو علمية، و لا مجال لإهمال ذلك حتى ولو أمكن الكتابة بأنه تم التوصل إلى غاية المعرفة في تفسير هذه الرموز،إذ يبدو اليوم أنه يمكن إيجاد معرفة كاملة لهذه الرموز معرفة عقلية و حسية خاصة في المجمعات التقليدية كما هو الحال في المجتمع المسيحي.

ونظيف أن البصمات الفنية التي تركها الفنان المسيحي في هذه المقاطعة، تبرز حقيقية مشاعر هذا المجتمع الإفريقي المليء بالطموحات العقائدية. و إذا كانت مهمة الفنون القديمة تجاوز الفناء، فلا يوجد فن آخر ينافس الفن المسيحي في ذال كما يقوله الباحث "مارتين هيدجير" (Heidegger Martin) في كتابه حول أصول الفن: التحفة الفنية هي الصورة التي يتمكن من خلالها تكوين عالم حولها و هو نفسه الذي يتأمله الجمهور.[621]

و إذا كان العمل البحثي حلقات متصلة، فكان من الطبيعي أن نفيد ممن سبقونا في هذا المجال، فقد تتفق رؤيتنا معهم و قد تختلف، و قد نبني على أساسهم فنضيف أبعادا أخرى لم تكن في الحسبان. و قد نقدم طروحات جديدة، لعلها تجد قبولا من بعض، و قد لا تجد استحسانا من آخرين، و لكنها أولا و أخيرا محاولة قد تصيب و قد تخطئ.

[621] HEIDEGGER Martin, « Une œuvre d’art est celle qui est capable de créer un monde autour d’elle. Et ce monde est aussi le monde de celui qui le contemple »

أود أن أكون قد قدمت بدراستي هذه عملا يضيف و لو بقليل إلى مجال دراسة الفن المسيحي في الجزائر، و يزيح الستار عما قد يكتنف زخارفه من إبهام على وجه الخصوص.
و أخيرا نضع قطراتنا الأخيرة بعد رحلة غبر خمسة فصول بين تأمل و بحث في الزخرفة المسيحية في نوميديا.و قد كانت دراسة ممتعة بين المرئي و المخفي في عالم الفن الديني.

ملحق الخرائط



خريطة 1

نوميديا في عهد الممالك النوميدية



خريطة 2

نوميديا في القرن الأول ميلادي

عن: BERTHIER A. Du mot numidia aux noms antiques de Constantine, (بتصرف الطالبة)

Antiquités africaine, 3, 1969,p.63

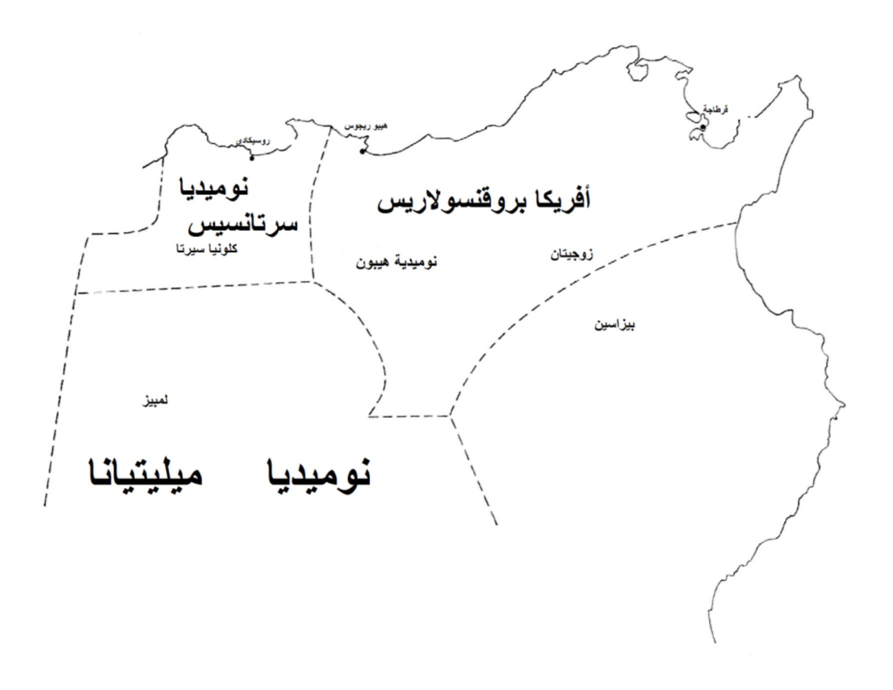


خريطة 3

نوميديا في القرن الثالث ميلادي

عن: BERTHIER A. Du mot numidia aux noms antiques de Constantine, (بتصرف الطالبة)

Antiquités africaine, 3, 1969,p.64

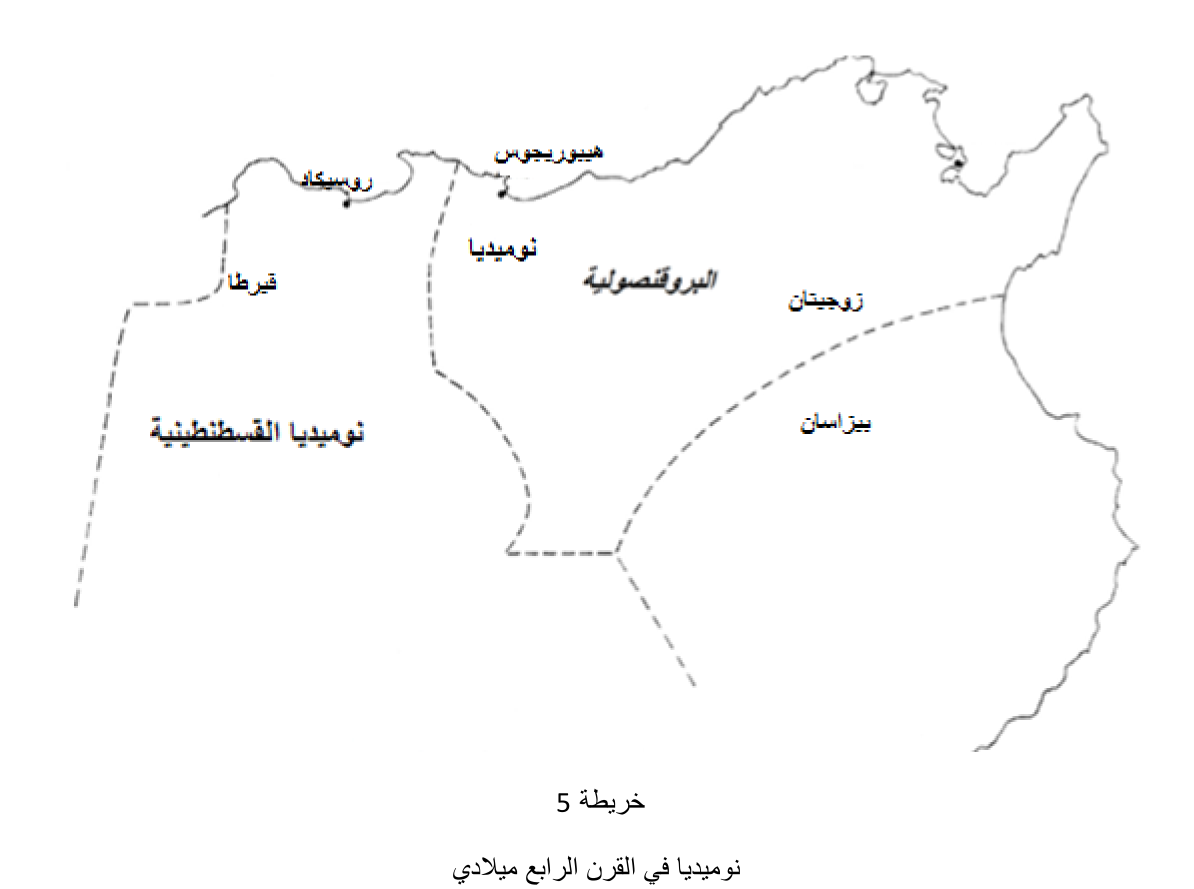


خريطة 4

نوميديا في بداية القرن الرابع ميلادي

عن: BERTHIER A. Du mot numidia aux noms antiques de Constantine, (بتصرف الطالبة)

Antiquités africaine, 3, 1969,p.65

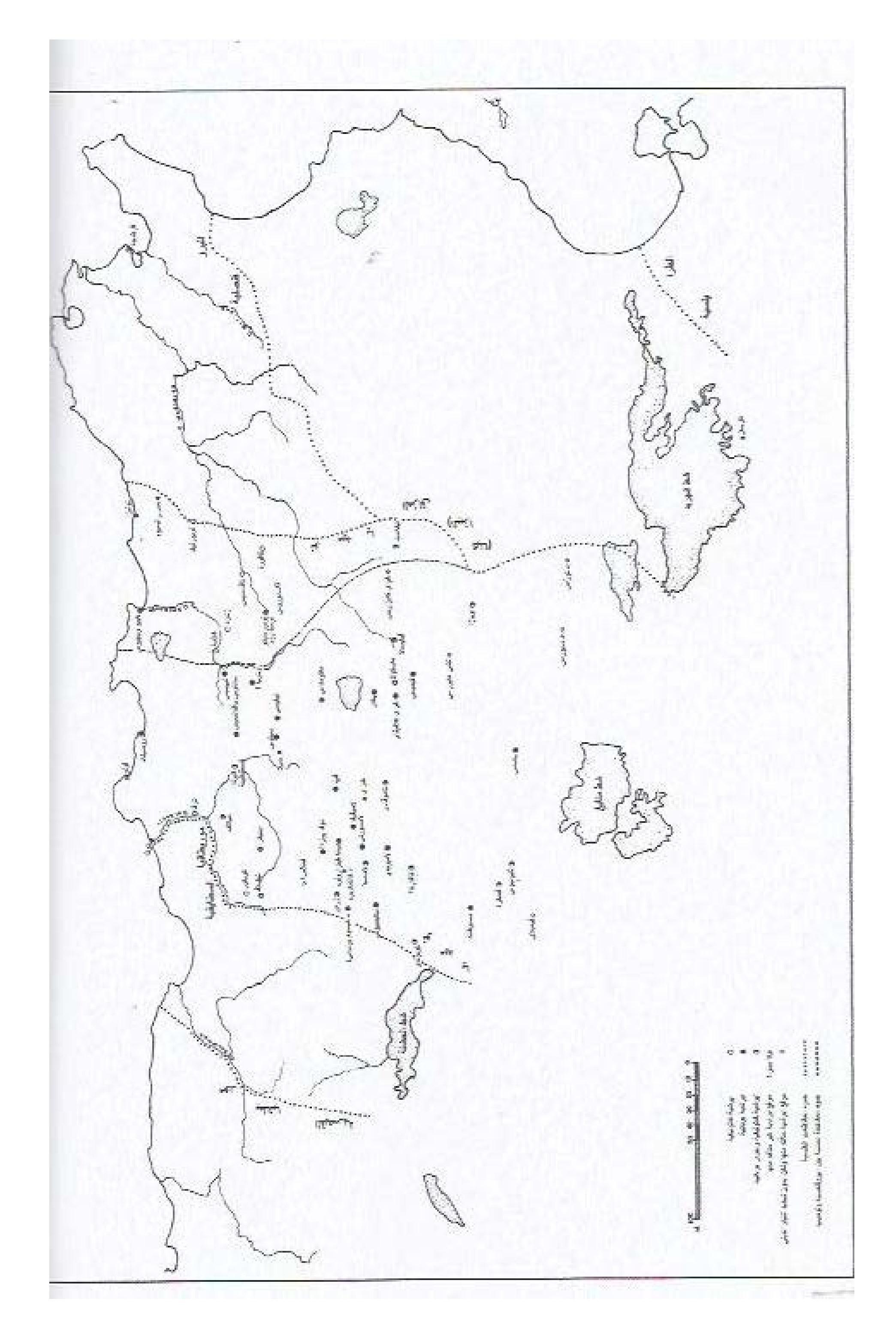


خريطة 5

نوميديا في القرن الرابع ميلادي

عن: BERTHIER A. Du mot numidia aux noms antiques de Constantine, (بتصرف الطالبة)

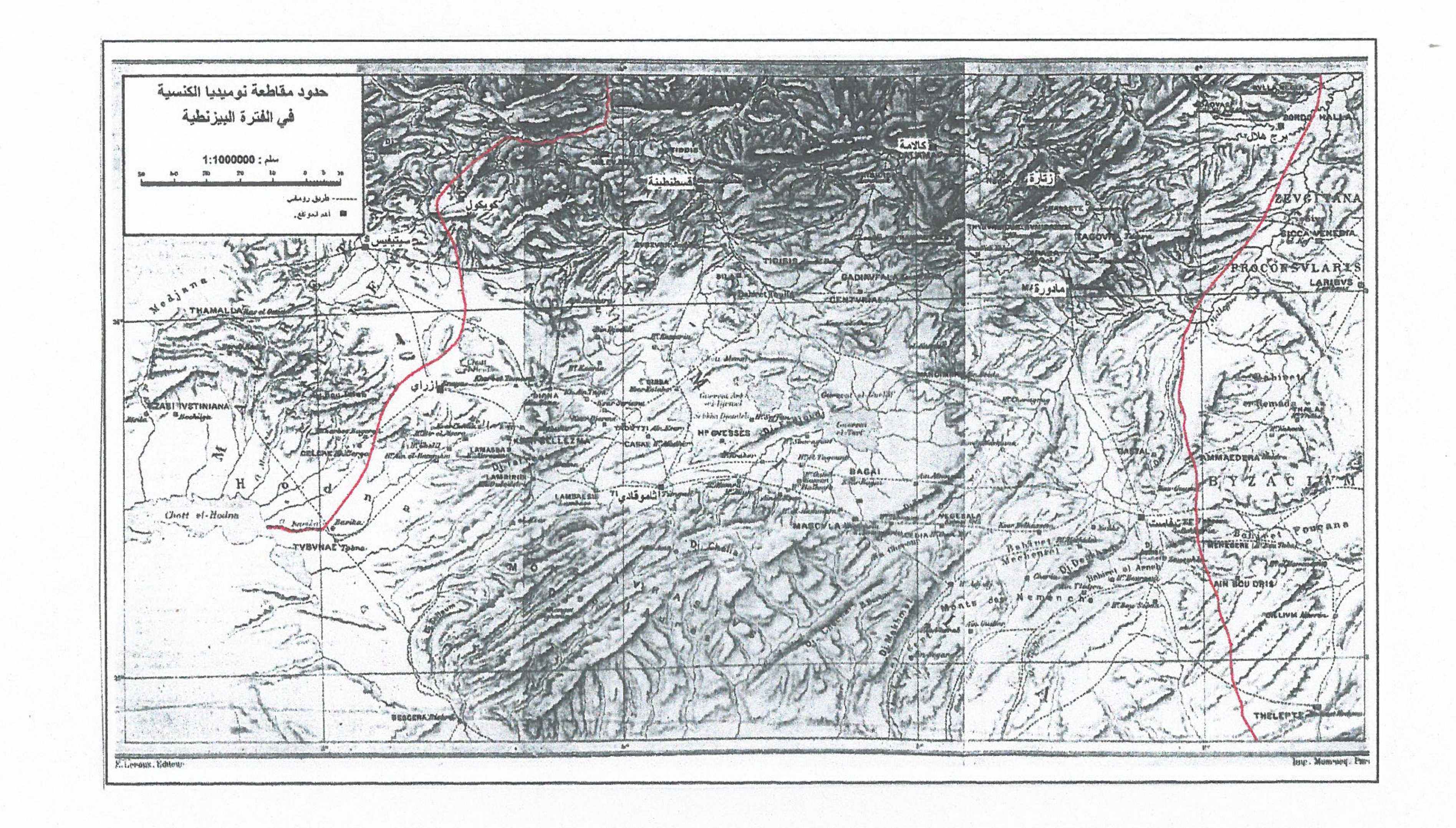
Antiquités africaine, 3, 1969,p.66



خريطة 6

حدود مقاطعة نوميديا الكنيسية قبل الإحتلال الوندالي

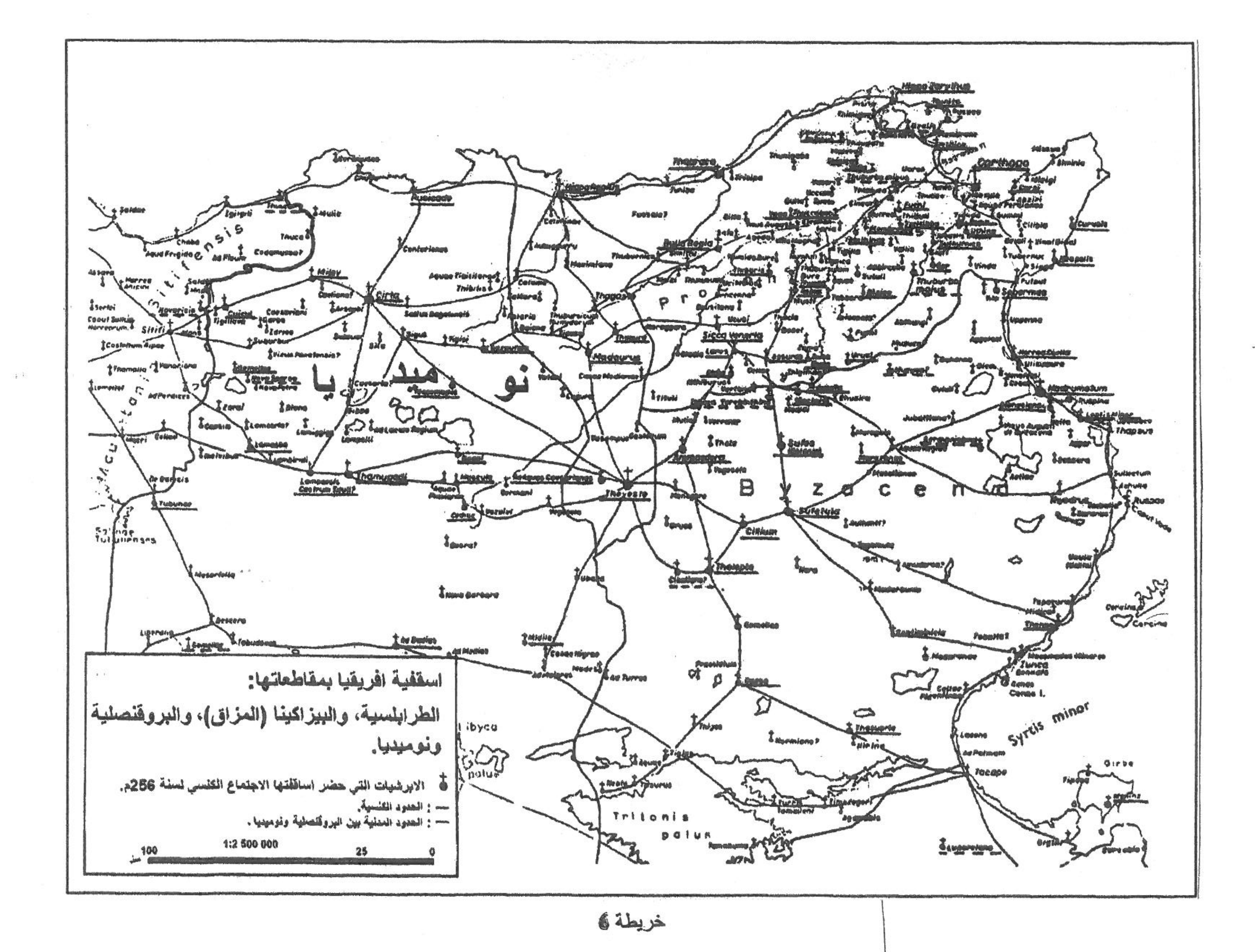
عن: حاجي يسين، البازيليكات المسيحية في مقاطعة نوميديا...ص.222



خريطة خريطة-7

حدود مقاطعة نوميديا الكنيسية قبل الإحتلال الوندالي

عن: حاجي يسين، البازيليكات المسيحية في مقاطعة نوميديا...ص. 222



خريطة 6

حدود مقاطعة نوميدية في الفترة البيزنطية

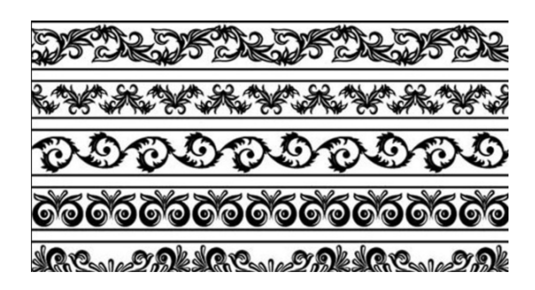
عن: حاجي يسين، البازيليكات المسيحية في مقاطعة نوميديا...ص. 224

ملحق الأشكال



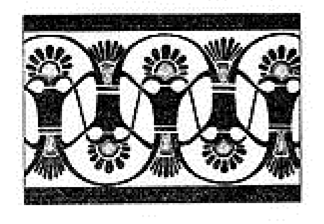
شكل 1

التناظر و التكرار في الزخرفة



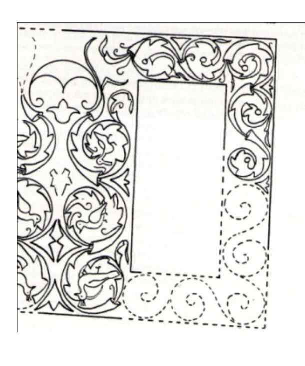
شكل 2

التكرار في الزخرفة النباتية



شكل 3

التناوب في الزخرفة النباتية

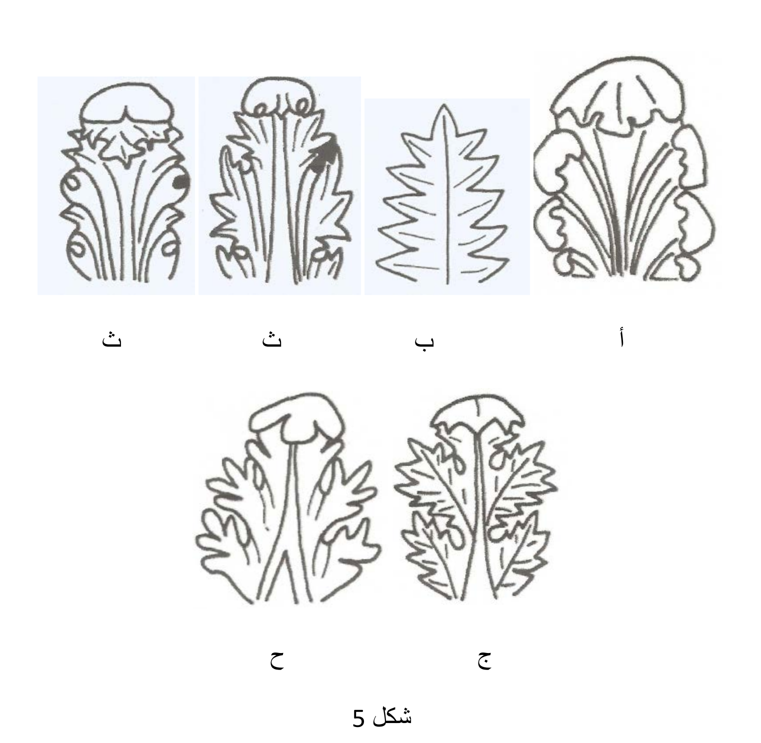




شكل 4

رسم لفسيفساء تحمل زخرفة الأكنتس محورة

عن:Marec E. Monuments chrétiens d’hiponne…, p. 56.b



شكل 5

أنواع أوراق الأكنتس: **أ** - البسيطة ، **ب**– على شكل أوراق النخيل ، **ت**– على شكل أسهم ، ث– على شكل قطرات

ج – على شكل رمح ،**ح** – على شكل ورقة الزيتون



شكل 6

الزهرة ذات البتلات المغزلية

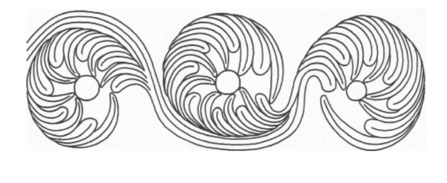


شكل 7

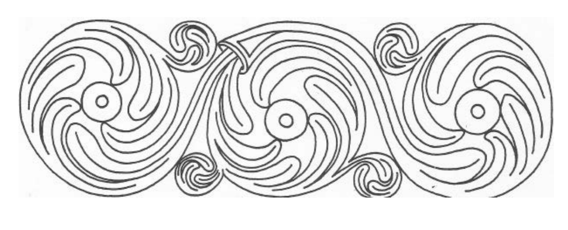
الزهرة ذات البتلات الشعاعية



آ



ب



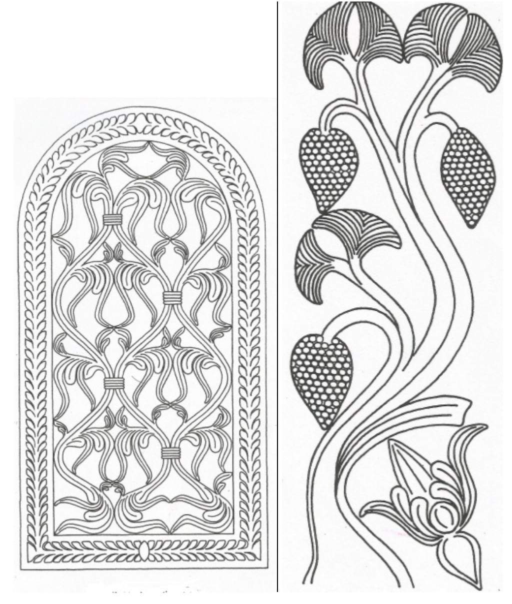
ت

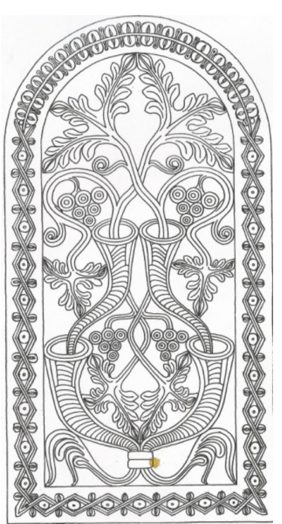


ث



ج

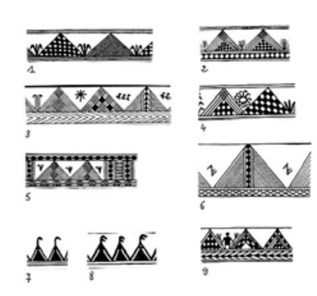




شكل 9-17

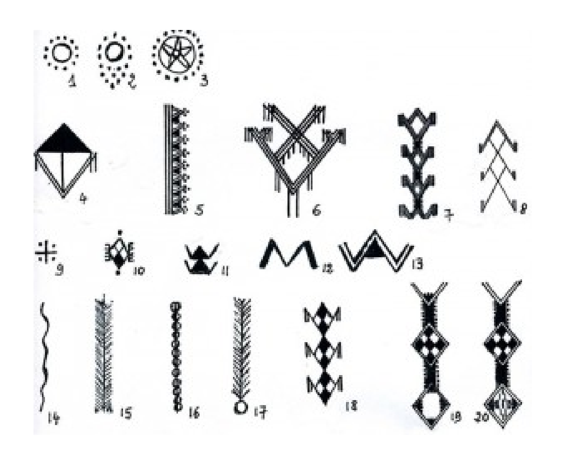
نماذج من زخرفة نباتية ملتوية

عن:PL Jürgen Christern, Das Frühchristlische Pilgerheiligtum von Tebessa

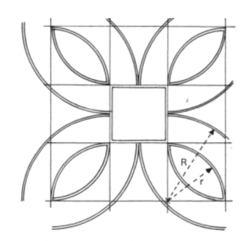


زخرفة فخار تيديس

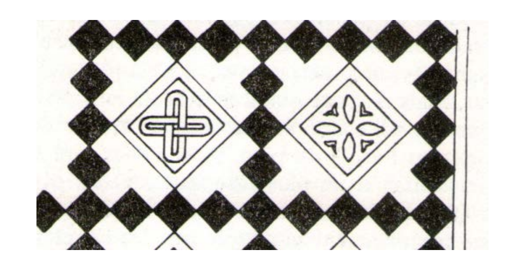
عن:Camps Gabriel, Monuments et rites funéraires protohistoriques, Edit. Arts et metiers graphiques, Alger, 1962, p.338



أنواع الرسومات المتواجدة سواء على النسيج أو الفخار البربري عن:

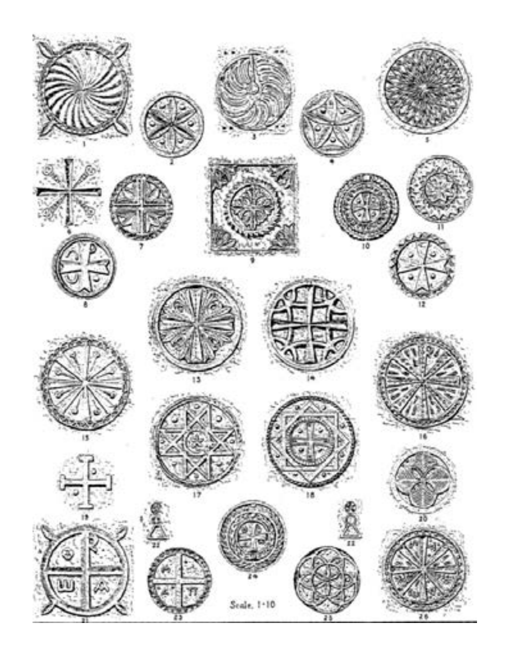


رسم نموذجي للخطوط المائلة.



Ligne de carrés et redans

Trost ajouterشكل الزخارف على المصابي



لوحة لمختلف الأشكال الدائرية التي تزين المعالم المسيحية القديمة بسورية

عن:https://quadralectics.wordpress.com

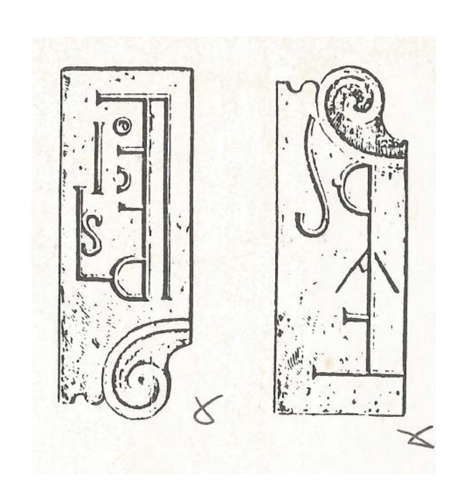


شكل 24

جزء من زخرفة أحد دعاءم مدينة تبسة

عن:

Christern Jurgen, Das frühchristliche…..p.306,fig.42,J)K



هنشير عجاج

عن Duval , Loca sanctorum,pl.191,:3

شكل 25،1-14

الأشكال المختلفة للصليب

عن:الطالبة

ملحق الصور

قائمة المراجع باللغة العربية

المصادر:

1-إبن خلدون، تاريخ العبر .مج.2.دار االكتاب اللبناني.1966.

المقالات:

1-جرجس داود الرموز والرمزية في الفن القبطي في قسم: مصريات http://www.coptichistory.org/new_page_6247.htm

2-رمظان الصباغ، الفن-نشأته و معناه، مجلة كلية الأداب بسهاج، العدد22، الجزء الول، مارس، 1999.

3-هاوزر أرنولد، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة:عبده جرجس، سلسلة الألف كتاب، العدد 675، الهيئة العامة للكتاب و الجهزة العلمية، مطبعة القاهرة،1967.

الكتب:

1-رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون و الفلسفة، تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1992.

2-شاكر لعيبي الفن الإسلامي و المسيحية العربية-دور المسيحيين الغرب في تكوين الفن الإسلامي رياض الريس للكتب، لبنان 2001.

3-عفيف البهنسي تاريخ الفن في العالم مدرية الكتب الجامعية، مصر ،1944.

4-عنيات المهدى فن الزخرفة مكتبة إبن سينا، القاهرة، مصر،1993.

5-فليب سيرتج ترجمة عبد الهادي عباس، الرموز في الفن الحياة و الأديان، دار دمشق، 1992.

6-محسن محمد عطية، الفن و عالم الرمز، دار المعارف بمصر، القاهرة،ط1996،2،ح19.

7-**محمد اليشير شنيتي،** نوميديا و روما الإمبراطورية، تحولات اقتصادية و اجتماعية في ظل الاحتلال، كنوز الحكمة، الجزائر، 2012.

الرسائل الجامعية:

1-**محمد الخير أرفه لي ،** خصائص العمارة الفنيقية في المغرب القديم، خلال الألف الأولى قبل الميلاد، رسالة الدراسات المعمقة في التاريخ القديم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1975-1976.

2-**يسين حاجي، البازيليكات المسيحية في مقاطعة نوميديا، دراسة أثرية تنميطية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2008-2009.**

قائمة المراجع باللغة الأجنبية

المصادر:

A:
1-APPULEE, Métam., IX, in
http://remacle.org/bloodwolf/apulee/metamorphoses9.htm
2-AUGUSTIN St, De unice babtisme, 13,22 ; in : http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/
3-AUGUSTIN St., De ordine, II, 53-54 ; in : http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/
C :
4-Cyprianus Carthaginensis, Epistolae, in :
http://www.documentacatholicaomnia.eu/20_30_0200-0258-_Cyprianus_Carthaginensis,_Sanctus.html
E :
5-EUSEBE de césarée, Histoire ecclésiastique I, IV, 6 ; trad. Gustave Bardy, Paris, Cerf, 2001.
I :
6-IRENEE, III, 20,1 in : Irénée de lyon, Contre les hérésies III ,
http://fdier.free.fr/AdvHaer.pdf
J :
7-JUSTIN Saint, Apologie 66-67, in : http://www.patristique.org/Justin-martyr-Premiere-apologie.html
S:
8-St.AUGUSTIN, Doctrina christiana, LII, in. www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/
P:
9-PLINE le jeune,Ep,X,97
S:
10-SCHIDT, Acta Pauli, Leipzig, 1905.
T :
11-TERTULIEN, De carnis resurectionne, 8.9,in :
http://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h_
12-TERTULLIEN, le mariage unique V.2in :
http://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h
13-TERTULLIEN, Ad scap.2.in : http://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h
14-TERTULLIEN, de baptisimo, 5,1, in:
http://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h
15-TERTULLIEN, De praecriptione haereticorum,40,4., in :
http://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h

16-TERTULLIEN, le voile des vierges,13, in :
http://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h
17-TERTULLIEN, Traité du baptème, Edit. Charpentier, Paris, 1841. In : http://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h
18-TERTULLIEN, Apol.,4,8., in : http://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h
19-TERTULLIEN, Apol. XXIX,4 ; XX,1 ;XXXII,2 ;XXXII., in :
ttp://www.clerus.org/pls/clerus/cn_clerus.h
20-VIRGILE, bucolique, IV, 19-20, in :
httpM//bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/buc/buc01.html.
21-VITRUVE, Livre IV, Chap.1

الكتب:

A :

22-ARNAUD Dominique, Histoire du christianisme en Afrique du nord : Les sept premiers siècles, Edit. Karthala, Paris, 2001.
23-ARSEVIN C.E., Les arts décoratifs turcs, Istambul, Edit. Circa, Istambul, 1950.
24-AUBER (Abbé), Histoire et théorie du symbolisme religieux, T1., Edit. Librairie A. Franck, Paris 1871.
25-AZIZA Claude,Tertullien et le judaisme, Edit. Les belles lettres, Paris, 1977.
B :
26-BALLU A. Le monastère byzantin de Tebessa, Edit. Leroux, 1897.
27-BALLU A. Les ruines de Timgad, 1897.
28-BALLU (A), Les ruines de Timgad (Antique Thamugadi), Paris, 1911.
29-BAUDRY Gerard Henry. Les symboles du christianisme ancien, Edit.Lercerf, Paris, 2009.
30-BEJAOUI Fethi, Céramique et religion chrétienne, Les thémes bibliques sur la sigilée africaine, Institut national du Patrimoine, 1997.
31-BENABOU Marcel, résistance africaine à la romanisation, Edit. la Découverte, paris, 2005.
32-BENABOU M. Le syncrétisme religieux en Afrique romaine, Atti del congresso internazionael di Amalfi, 1986, pp.321-332.
33-BENOIT F., Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille, C.N.R.S.,Paris, 1954.
34-Borracino P., Isarcofagi paleocristiani di Masiglia, Edit. Bologna Pàtron, Bologne, 1973.
35-BERTHIER A. et CHARLIER René, Sanctuaire punique d'El Hofra, Edit. Arts et métiers graphiques, Paris, 1955.
36-BESANCON A., L'art et le christianisme, in Christianisme, Héritages et destins, livre de poche, n°=4318, 2002, pp.1-8.

37-BIGHAM ST. Les chrétiens et les images : Les attitudes envers l'art dans l'église ancienne, Edit.Paumine, 1992.
38-BOTTERO Jean, La plus vieille religion en Mésopotamie, Paris, Edit. Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1998.
39-BOULANGER André, Orphée, rapports de l'orphisme et du christianisme, Edit.P.Riede, Paris,1925.
40-BOURASSE M.L'Abbé J.-J, Du symbolisme dans les églises du moyen-âge, Edit.Mame et cie, Tours MDCCCXLVII.
41-BOURNAND F., Histoire de l'art chrétien des origines à nos jours, Edit. Bloud et Banal, Paris, Sd.
42-BRUZENS de la Martiniére, Le grand dictionnaire géographique, historique et critique,T.6,T.Z, Edit.Libraires associés, Paris,MDCCLXIII.
C :
43-CADOTTE Alain, La romanisation des dieux : l'interpretatio romana en afrique sous le haut: empire, Edit. Brill, boston, 2007.
44-CAGNAT René et CHAPOT V., Manuel d'archéologie romaine,T. II, Edit. 45Auguste Picard, Paris, 1917.
46-CAMPS Fabrer Henriette, Matiére et art mobilier dans la préhistoire nord africaine et saharienne, Edit. Erts et métiers graphiques, Paris, 1966.
47-CHARBONNEAU LASSAY, M., Le bestiaire du christ : la mystérieuse amblématique de jesus christ, Edit. Albin Michel, Paris, 1941.
48-CHOISY Auguste, L'art de bâtir chez les byzantins, Edit.Société anonyme de publication périodique, Paris, 1883.
49-CHRISTERN Jürgen, Das frühchristlichepilgerheiligtum von tebessa, architektur und ornamentikei,erspatantikenbauhütte in nordafrika, edit.Franzsteïnerverlag GMBH ,Wiesbaden, 1976.
50-CORPUS des Inscriptions latines, VIII.
51-COTTIN Jérôme, Jésus christ en écriture d'images : premières représentations chrétiennes, Edit. Labor et Fides, 1990.
52-CROUZEL Henry et SIMONETTI Manlio, « Origéne », Traité des principes, III, livre III et IV, Edit. Le Cerf, Paris, 1980.
53-CUMONT F . , La stèle du danseur d'Antibes et son décor végétal : Etude sur le symbolisme funéraire des plantes, Edit. Geuthner, Paris,1942.
54-CUMONT Franz , Les mystéres de Mythra, Edit. H.Lamrtin, Bruxelles, 1913.
D :
55-D'AQUIN L. Thomas, La divinisation dans le christ, Edit.Ad Solam, Genève, 1998.
56-D'AVEZAC M., ANOSKI Y., LACROIX L., DUREAU de la malle, Afrique, esquisse générale de l'Afrique et de l'Afrique ancienne, Edit. Firmin Didot, Paris, MDCCCXLIV.

57- Dictionnaire des symboles Edit.Robert Laffont Dictionnaire de la Mythologie Pierre Grimal. Puf, 1994.
58- DIEHL, Manuel d'art byzantin, Edit. Picad. Paris, 1910
59-DIEHL C. L'afrique byzantine, histoire de la domination byzantine en Afrique, Edit. Ernest Leroux , Paris 1896, p.409
60-DIEHL C., Ravenne, "Les villes d'art célèbres », edit. laurens, Paris,1903.
61-DORO Levi,Antioch mosaic pavements, princeton,T.1,Edit.Princeton, Londre, 1947.
62-DORO Levi, Antioch mosaic pavements, T.2, Edit. Princeton, Londre,1949.
63-DUNAND F., Isis, mère des dieux, Edit. Actes Sud, Arles, 2008.
64-DURAND, l'Art Byzantin, Edit. Pierre Terrail, Paris 1999.
65-DUVAL N., Les églises africaines à deux absides, Recherches archéologiques sur la liturgie chrétienne en afrique du nord, Vol.1, Edit. De Brocard, Paris, 1971.
66-DUVAL Yvette, LOCA SANCTORVM AFRICAE,le culte des martyres en afrique de IV au VII éme S , Edit. Ecole française de Rome, Palais Farnése, Rome, 1982.
E :
67-ENNABLI A., Les Lampes chrétiennes de tunisie, Edit. C.N.R.S., Paris, 1976.
68-EVANS W. , H. et WIXON, Middle,The byzantion art an culture of the era, ad.843 NewYork,1997.
F:
69-FLEURY Abbé, Histoire ecclésiastique depuis 395 à 429, T.5, Paris, 1731.
70-FUSCO V., Les premières communautés chrétiennes. Traditions et tendances dans le christianisme des origines, Edit.Le Cerf, Paris, 2001.
G :
71-GAVAULT P., Etudes sur les ruines romaines de Tigzirt, Edit. Ernest Leroux, Paris, 1897.
72-GENOUDE M. de, Les pères de l'église, Clément d'Alexandrie, Le divin maitre ou le pédagogue, Livre III, Edit.A.Royer, Paris,1830,
73-GERMAIN Suzanne, Les mosaïques de Timgad, Etude descriptive et analytique, edit. CNRS. Paris, 1969.
74-GERKE F.Diechristlichensarkophage der vorkonstantinischenZeit, Edit. Berlin 1940.
75-GERKE F. Der neugefund altschristlische friessarkophag im archeologice zu florenz in. ZKG, 54, 1935.
76-GIETMANN G., Nimbus, L'Encyclopédie Catholique, Volume XI, Edit. Remy Lafort, STD, New York, 1911.
77-GIRI Jacques, Les hypothéses sur les origines du christianisme, Enquêtes sur les recherches récents, edit. Karthala, Paris, 2010.
78-GODARD Christophe J., Un principe de différenciation au Cœur des processus de romanisation et de christianisation, Quelques réflexions autours du

culte de saturne en Afrique romaine, , in Le probléme de la christianisation du monde antique, Textes réunis par INGLEBERT, H., DESTEPHEN S.et DUMEZIL B.,Edit.Picard, Paris, 2010,pp.115-145.
79-GOODENOUGH R.Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, Edition pantheon Books, New York 1953.
80-GOURCY François Etienne, Anciens Apologistes de la religion chrétienne, T.1, Edit Lambert , Paris, 1736.
81-GRABAR A. Recherches sur les influences orientales dans l’art balkanique, Edit. Société les belles lettres, Paris, 1929.
82-GRABAR A., Le premier art chrétien, 200-395, Univers des formes, Collection dirigée par A.Malraux et G.Salles, Edit. Galimart, paris, 1966.
83-GSELL St., Recherches archéologique en Algérie, Edit. Leroux , Paris, 1893.
84-GSELL, Musée de philippe ville,Edit.Leroux, Paris, 1898.
85-GAUDEMET Jean, Constitutions constantiniennes destinées à l'Afrique. In: Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IVe siècle ap. J.-C. Actes de la table ronde autour de l'œuvre d'André Chastagnol (Paris, 20-21 janvier 1989) Rome : École Française de Rome, 1992. pp. 329-352.
H :
86-HANSENS André, Réflexions sur le christianisme, T.1 religion, Edit. Publibook, Paris, 2013.
87-HAUTECOEUR Louis, Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole, Edit.Picard, Paris, 1954.
J :
88-JOURDAN Fabienne, Orphée et les chrétiens. Pourquoi Orphée ?la réception du mythe d’orphée dans la littérature chrienne grecque des cinq premiers siècles.T.II, Edit.Belles lettres, 2010.
89-JULIEN Ch.A., Histoire ancienne de l’Afrique du nord, Edit. Payot, Paris, 1951.
K :
90-KASSIS Antoine, Approche aux cultures méditerranéennes des origines, Edit, Communita delle universita mediterranée, progeto cultura mediterranea, Schena, Rome,1995.
L :
91-La grande encyclopédie générale, Librairie Larousse 1976 vol 18. p.11.553.
92-LAURIN Rheal- Joseph, *Orientations maîtresses des apologistes chrétiens de 270 à 361*, 1954, p. 31
93-LANDSBERG, J. De, L’art en croix: le thème de la crucification dans l’histoire de l’art, Edit. Renaissance du livre, paris, 2001.
94-LECOQ Françoise, Y’a-t-il un phénix dans la bible ?, A propos de Job 29,18, de Tertullien (de resurectione carnis 13,2-3) et d’Ambroise(de excessu fratris 2, 59),Kentron,2014,pp.55-81.
95-LEGLAY M. , Saturne africain, Edit.Arts et métiers graphiques, Paris, 1961.

96-LEPELLEY C., L’empire romain et le christianisme, Edit. Flammarion, 1969.
97-LEPELLEY C., Les cités de l’Afrique romaine au bas empire, T.I.,Edit. Brepols, Paris, 1981.
98-LEROI GOURHAN André, Milieu et technologie, Edit. Albin Michel, Paris,1971.
99-LEROI GOURHAN André, Le geste et la parole, Edit. Albain Michel, Paris,1974.
100-LEVIEILS Xavier, Contra Christianos, La critique sociale et religieuse du christianisme des origines au concile de Nicée 45-325, Edit, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2007.
101-LOISY Alfred, Les mystères païens et les mystères chrétiens ; Edit. Emile Naurry, Paris, 1919.
M :
102-MAIER J.L., , Le Dossier du donatisme, Edit. akademie-Verllag, Berlin, 1987.
103-MÂLE Emile, L’art religieux du XIIéme S. en France : Etude sur l’origine de l’iconographie au moyen âge, Edit. Arman collin, Paris, 1922.
104-MANSI J.D., Documenta catholica omnia, Sacrorum Nova Ampilissima, Coll-Vol.II, 1692-1769,p.433,436,in. http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/200_Mansi/1692-1769,_Mansi_JD,_Sacrorum_Conciliorum_Nova_Amplissima_Collectio_Vol_002,_LT.pdf
105-MARCAIS Georges, le musée Stephane Gsell, S.edit.,Alger, 1950
6sulman, 1954, T.I.
106-MARCEAU Gast et ASSIE yvette, Des coffres puniques aux coffres kabyles, Edit., Bouchéne, Alger, 1993.
107-MAREC (E.), Monuments chrétiens d’hippone,ville épiscopale de Saint Augustin,Edit. Arts et matiers graphiques, Paris, 1958.
108-MARIN Louis, Les pouvoirs de l’image, Edit.Du Seuil, Paris, 1998.
109-MARTIN Henry, L’art byzantin, Edit. flammarion, Paris, 1930.
110-MAROU H.I. et DANIELLOU J., Nouvelle histoire de l’église, I,Dés origines à saint grégoire le grand,603, Edit. Du Seuil, Paris, 1963.
111-MARVAL P. Les persécutions des chrétiens durant les quatres premiers siècles, Edit. Descelée, Paris, 1992.
112-MESNAGE J.P., Le christianisme en afrique romaine, Edit. Jourdan, Alger, 1914.
113-MESNAGES J.P., L’Afrique chrétienne : Evêchés et ruines antiques, Edit. Ernest Leroux, Paris , 1912.
114-MIGNE A. Nouvelle encyclopédie théologique, vol.5, in Dictionnaire générale des persécutions souffertes par l’église catholique depuis Jésus christ à nos jours, Edit Migne J.P., Paris 1851, pp..495-499.
115-MIRCEA Eliade, Traité d’histoire des religions, Edit. Payot, Paris 1949.

116- Mircea Eliade (dir.), *The Encyclopedia of Religion vol. 9*, Macmillan, New York, , 1987.
117-MONCEAU P., Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne, Edit. Ernest Leroux, Paris , 1902.
118-MONCEAUX,Timgad, Edit. Ernest Leroux, Paris, 1961.
119-MONTFAUCON Bernard De, L'antiquité expliquée et représentée en figures, T.1, seconde partie, Edit.Florentin Delaune, Paris, 1919.
120-MOREAU Madeleine, Œuvre de Saint Augustin, 11/2, La doctrine chrétienne, Institut d'étude augustinienne, Paris , 1997.
121-MOREAU J. Bernard, Les symboles communs des peuples agraires : des berbères aux amérindiens, edit Dar el khetab, Alger 2014.
122-MOREAU J.B. et **Jean** Servier, « *Tradition et civilisation berbères : les portes de l'année,* » Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Civilisation et tradition », 1985.
123-MUSURILO H, Acta martyrum scillitanotum, The acts of the Christians martyrs, Edit.Oxford,1972.
124-NORELLI Enrico et MORESCHINI Claudio, Histoire de la littérature chrétienne antique grecque et romaine, vol.I, de paul à Constantin, Edit. labor Fides, Genéves, 2000.
O :
125-OUSPENSKY, L., The meaning of icons, Edit. Vladimir's seminnary press,1982.
P :
126-PARZYSZ Bernard, La construction des mosaïques géométriques romaines in :https://www.apmep.fr/IMG/doc/Di-10-Parzysz-mosaique.doc
127-PFEIFFER Heinrich , Le Christ aux Mille Visages - Nouvelle cité. Paris 1986.
R :
128- REINACH , Cultes, Mythes et religions, paris 1912, T.IV
129-RENAN Ernest, *Marc Aurèle et la fin du monde antique*,Edit. Clamann Levy, 1882.
130-Répertoire universel des sciences et des lettres, T.5, Edit. Trenttel et Wurtz, Paris, 1835.
131-ROBERT M. Géographie sacrée et historique de l'ancien et du nouveau testament, Edit. Durant, Paris,1947, T.1.
S :
132-SAXER V., Morts, Martyres et reliques en Afrique chrétienne au premiers siècles, Edit. Beauchesne, Paris, 1980.
133-SCHONBORN C. von,. *L'icône du Christ : fondements théologiques élaborés entre le 1er et le IIe Concile de Nicée (325-787).* Éd. Universitaires de Fribourg, Fribourg, 2003.
134-SUREDA Joan. LIANO Emma, le monde Roman, Edit. Présence d el'art, Zodiaque, les clées de Brower,Paris, 1998.

T :
135-TESSIER H. Les racines africaines du christianisme latin, 30 jours dans l'église et dans le monde,N°=3, 2004,sp in.http://www.30giorni.it/articoli_id_3535_l4.htm
136-TEZE Jean Marie, Théophanies du chrsit, Edit Desclée, Paris 1988.
137-THEBERT Yvon, A propos du triomphe du christianisme, D.H.A., N°=14, 1988,pp.277-345
138-THIRION Jacques, Le culte martial et la genèse de la sculpture méditerranéenne, Bulletin monumental, 1952,110-02, p.178
139-THOMAS Jacques, Les divines proportions et l'art de la géométrie : Etude de la symbolique chrétienne, Edit. Arche, Milan, 1993.
140-THOMAS CAMELOT P., Antioche.Encyclopédie universialis,T.
141-TOUTAIN J., De Saturnidei, in Africa romana cultu, Edit.Facultati Litterarum, 1894.
V :
142- VICTORINI S.,MAGNETIS, ARNOBII, Afri, Opera omnia, adversus gentes, Edit. Parisiis, 1844.
143-VINCENT L.H. et Abel F.M., Emmaüs. Sa basilique et son histoire, Edit. Leroux, Paris, 1932.
W:
144-WALLERT I., Die palmen im alten agyten ein untersuchung ihr praktischen, symbolischen und religiösen bedentung, Edit. Verlag Bruno hassling, Berlin, 1962.

Z:
145-ZILLER E., La phylosophie des grecs, considérée dans son développement historique, Edit. Hachette, 1882.

الرسائل الجامعية:

146- DAVIER F. Les écrits catholique de Tertullien, thése Doctorats, Université de franche Conté, 2009.
147-FAYNE E. de, Gnostiques et gnosticisme, Etude critique du gnosticisme chrétien au II et III éme S., Edit. Leroux, paris 1913.
148-RIFFI Mourad, Le patrimoine symbolique dans l'art marocain, Architecture , Calligraphie, Peinture, Mémoire de fin de licence de IIéme cycle, spécialité Anthropolgie culturelle dirigé par Mustapha Ayad 1992-1993.

المقالات:

A :

149-ALBERTINI, E., Un nouveau document sur la numidie d'Hippone, Bull de l'Académie d'Hippone, n°37, 1935, pp.27-32.

150-ANNEWIES van Hoek and John J. HERMANN, Thecla the beast fighter: A female emblem of deliverance in early Christian popular art, in: Pottery, pavements and paradise, iconographic and textual studies on late antiquity edit Brill, London, 2013, pp.65-105.

151-ANNEWIES van den Hoek, The saga of peter and paul : emblems of catholic identity in Christian literature and art,in: Pottery, Pavements, and paradise, iconographic and textual stidies on late antiquity,Vigiliae christianae, Brill , Leiden, Boston, 2013, pp.301-326.

152-ANTONIO Gonzales, Autour d'Isis : Acquis et nouvelles perspectives (Compte rendu), in. Dialogues d'histoires ancienne, 22/2, 1996, pp.153-164.

153-AUSSIBAL Robert, Le symbolisme marial des stèles discoidales, Cuadernos de seccion, Anthropologia-Ethnographia, 10.1994, in : http://hedatuz.euskomedia.org/1785/1/10493514.pdf

B :

154-BALLU A. Lampe chrétienne à deux becs découverte à khamissa, BCTH, 1917, pp.55-56.

155-BAZZANA André, Céramique médiévale, les méthodes de description analytique aux productions de l'Espagne orientale : II Les poteries décorées. Chronologie des productions méditerranéennes, Mélanges de la caza de velazquez, 1980, Vol.16, N°=1, pp.57-95.

156-BEJAOUI Fethi, Les thémes bibliques sur quatre reflecteurs de lampes du musée de carthage, in africa IX, pp.141-150.

157-Beschaouch Azedine, « Sur la localisation d'Abitina, la cité des célèbres martyrs africains », CRAI, vol. 120, n°2, 1976, pp. 255-266.

158-BEN ABBID SAADALLAH Lamia, Le symbolisme du triscèle sur les reliefs africains, actes du colloque international organisé par l'institut supérieur des métiers du patrimoine, Tunis 21-23 Avril 2008, Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique, Université de Tunis, p. 185-204.

159-BESCHAOUCH M.A Une stéle consacrée à saturne datée le 8 novembre 323,Bull.arch.com,1968,pp.253-268.

160-BLANCHARD Lemée, Fragment de mosaïque de djerba conservé au musée de Blois, Antiquités africaines, 1978, 12, pp. 217-239.

161-BLANCHERE De La M.-R, Carreaux de terre cuite à figures découverts en Afrique, Revue Archelogique, 3éme Série, T. 11, pp.303-322.

162-BLANT Le E., De quelques sujets représentés sur les lampes de terre cuite, dans MEFRA, 6, 1886, pp.229-238.

163-BOESPFLUG Fr., Dieu dans les arts visuels : normes et pratiques des monothéismes abrahamique, in : Enseignement du fait religieux, 2003, pp.255-274.
164-BOGAERT P.M, La bible latine des origines au moyen-âge, in Rev.Théologique du Louvain, 19, 1988, p.137.
165-BOULANGER A., Le salut selon l'orphisme, Mémorial, Revue des études anciennes, 194, T.XLIII, pp.69-79.
166-BOULANGER André. GUTHRIE W.K.C,. Orpheus end greek religion, a study of orphic movement, Revue des études anciennes, 1937, vol.39, n°=1,pp.122-132
167-BOUYER L., Saint Paul et les origines de gnose, Revue des sciences religieuses, 1951, vol.25, N°=1, pp.69-74.
168-BOYER Pierre, Les divines proportions, Nombre d'or ou nombre d'art mathématique ou esthétique, Conférence Als. Université Loraine, 2008.
C:
169-CABROL Fernand et LECLERC Y. Henry, Daniel, in : DACL.,TIV.1, Paris, Edit. Letouzey et Ané, Col.223.
170-CADENAT Pierre, , Chapiteaux tardifs du limes de maurétanie césarienne dans la région de Tiaret, Ant. Af. 1979, vol.141, N=1, pp.247-260.
171-CAMPS Gabriel, Rex gentinum maurorum et romanorum : Les royaumes de Maurétanie des VIéme et VIIéme Siècle, Ant. Af.1984, Vol.20.
172-CAPITAN Louis. L'entrelacs cruciforme. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 62e année, N. 3, 1918, pp.197-209.
173-CHASTAGNOL A. La religion de Saturne en Afrique romaine, Annales, Economie, Société, Civilisation, 1970, vol.25, N°=5, pp.
174-CHRISTERN Brigitte-Briesenick, Der Bestand an Sudwestgallischen sarkopagen seit 1962, in. antiquités tardives, I-1993"les sarcophages d'aquitaine", Adit Brepols, 1993.
175-CHRISTERN Eger, Matrice d'estampage pour garniture de selles et brides, Annales du musée National des Antiquités, 2002,N°12, p.41-43.
176-Chronique d'art sacré, N°75, 2003.
177-COARELLI Philippo et THEBERT Yvon Architecture funéraire et pouvoir : réflexions sur l'hellénisme numide, MEFRA, 1988, vol.100, N°2, pp.761-818.
178-CONVALES Vincent, Le tablier de Gruterus : jeu de faussaire ou jeu chrétien ?, MEFRA, 2014, pp.
179-COYL Kevin, L'identité du christianisme nord-africain au temps d'Augustin, 1er colloque international sur le pholosophe algérien Augustin1-7 Avril 2001, Alger-Annaba.
180-DAGUET GAGUEY Anne, Septime Sévère, un empereur persécuteur des chrétiens ?, Revue des études Augustiniennes,47,2004,pp.207-208.

181-DEMES Raphaël, Espace et art de la formule visuelle à Rome, Arthemis, pp.1-28.
182-DEONNA W. , L'ex-voto de Cypsélos à Delphes : le symbolisme du palmier et des grenouilles (second et dernier article). In: *Revue de l'histoire des religions*, tome139, 1951, p.173.
183-DESANGES J., Aperçu sur les sources classiques relatives à la numidie méridionale, in Aouras, 3, 2006, p.53-63
190-DETIENNE Maroel, L'olivier : Un mythe politico-religieux, Revue de l'histoire des religions, T.178, N°=1 ; 1970 , p.7-8.
191-DI VITA Antonio. Influences grecques et tradition orientale dans l'art punique de Tripolitaine. In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 80, n°1, 1968. pp. 7-84.
192-DJAMA katia , A propos d'une brique historiée représentant le sacrifice d'abbraham, Annales du Musée National des Antiquités d'Alger, 15, 2006,pp.87-104.
193-DOM LECLERCQ, D.A.C.L. T.,palmier/ phenix p.
194-DUVAL N. Les baptistères d'Acholla (Tunisie) et l'origine des baptistères polylobés en Afrique du Nord,[Études d'archéologie chrétienne nord-africaine - IX , In: Antiquités africaines, 15,1980. pp. 329-343.
195-DUVAL N. et JANON M., Le Dossier des églises d'Hr Guesseria ; redécouverte du rapport carbuccia 1849 et de l'aquarelle en 1908, MEFRA,97, 1985,2,pp.1079-1112.
196-DUVAL N. et Fevrier P.A., Le décor des monuments chrétiens d'Afrique(Algérie, Tunisie), Actas del VIII congresso internacional de archeologia cristana, Barcelona, 5-11 octobre 1972, pp.5-56
197-DUVAL N. CINTAS J., IV. Encore les monuments à auges d'Afrique/ Tebessa el khalia, Hr Feraoun, Melanges de l'école Française de Rome, Antiquités, Tome 88, N°= 2, 1976, pp.929-959.
198-DUVAL N. Etude d'archéologie chrétienne Nord africaine , XVIII :Une petites église chrétienne sur le forum de Cherchell, Revue des études Augustinienne,34, 1988, pp.247-266.
199-DUVAL N., basilique chrétienne africaine, Encyclopédie bérbére, 9,, Baal-Ben yasla, Aix en provence, edisud, 1991, p1371-1377
E :
200-ELIADE Mircea, Le « dieu lieur » et le symbolisme des nœuds, *Revue de l'histoire des religions*, T.134, n°1-3, 1947, pp.5-36.
F :
201-FEVRIER P.A., Aux origines du christianisme en maurétanie Césarienne, MERFA, 98, 1986, pp.767-809.

202-FEVRIER J.G., le rite de substitution dans les textes de N'gaous, journal asiatique, 1962,pp.1-10.

203-FEVRIER P.A. Religion et domination dans l’afrique romaine, Dialogue d’histoire ancienne, 1976, 2, pp.305-336.
198-FEVRIER P.A., L’évolution du décor figuré et ornemental en Afrique à la fin de l’antiquité Corsi di Cultura sill’arte ravennate ebizantina ravenna, 1972, p.159-186.
204-FOUCHER L., « Marcel Leglay ,Saturne africain » , compte rendu, revue belge de philologie et d’histoire, 1967, vol.45, 2, pp518-521.
G :
205-GALIMENT H., Hérodote et les débuts du syncrétisme gréco-égyptien, in., Bulletin de la société d’anthropolgie de paris,1896, vol 7, n°=1,pp.622-636.
206-GAUDEL A., Christianisme et néo-platonisme, Revue des sciences religieuses, 1922, vol.2 N°= 4, pp.468-475.
207-GONCALVES Vincent, Le tablier de Gruterus, jeu de faussaires ou jeu chrétien ?, réflexion autour d’une tabula lusoria tardo-antique, Mélanges de l’école française de Rome, 126,2, 2014,pp.531-545.
208-GOODY Jack, MARIN Françoise. Icônes et iconoclasme en Afrique. in: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 46e année, N. 6, 1991. pp. 1235-1249.
209-GOZLAN Suzane, quelques décors ornementaux de la mosaïque africaine, M.E.F.R.A., Antiquité, T.102, N°2, 1990, pp.983-1029.
210-GREGOIRE Henry, La statue de Constantin et le signe de la croix, L’Antiquité classique, 1932, T.1, Fasc 1-2, pp.135-141.
211-GSELL St., D.A.C.L., s.v, cherchel, col.1279-1280 .
212-GUILLAUMONT A. La diffusion de la culture grecque dans l’art de l’orient chrétien, CRAI, 1993, vol. 137, n°4, pp. 873-880
H :
213-HAQUIN A. Variation sur l’eucharistie, revue Théologique de Louvain, 34,2003, pp.505-513.
214-HEFFTI Max Lionel, L’histoire des symboles des apôtres et de Nycée constantinople, Conférences de l’église réformiste française de zurich, Zurich, 1914, pp.1-10.
215-HERMANN and ANNEWIES Vandenhoek, Apocalyptic themes in the monumental and minor art early christianity, pottery, pavements and pardise, Edit.Brill, Leiden, London, Boston, 2013, pp.327-382.
216-HERMANN John J., JR, , Annewies van den hoek”Two men in white: observations on an early Christian lamp from north Africa with the ascension of Christ”,in: ANNEWIES van den hoek and John J. HERMANN, Pottery, Pavements and paradise, iconographic and textual studies on late antiquities, , Jr, Edit . Brill, Lieden, Boston, 2013.pp.107-132.

J :
217-JALABERT Denise, De l'art oriental antique à l'art roman, Recherches sur la faune et la flore romanes.III. L'aigle, bull. monumental, 1938, V.97, N°=2,pp.71-105
K :
218-KADRA KADRIA Fatima, Mosaïque funéraires inédites de Tebessa, Antiquités africaines, 17-1981, pp.241-244.
219-KENTRON, Revue pluridisciplinaire du monde antique, p.56.
L :
220-LANCEL Serge. Architecture et décoration de la grande basilique de Tigzirt. In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Tome 68, 1956, pp.299-333.
221-LANGLOIS P. la théologie de Tertullien, Bibliothéque de l'école de Chartes, Vol 125, N°=2,pp.438-444
222-LASSERE J., la christianisation de l'afrique, in.Pallas,68, 205, p.314
223-LE BOHEC Y. Juifs et judaisants dans l'Afrique romaine, remarques onomastiques, Ant Af, T.17, 1981, pp.209-229
224-LECLERCQ H., D.A.C.L., Canthare, in D.A.C.L.,T. II,2
225-LECOQ Françoise, Y'a-t-il un phénix dans la bible ?, A propos de Job 29,18, de Tertullien (de resurectione carnis 13,2-3) et d'Ambroise(de excessu fratris 2, 59),Kentron,2014,pp.55-81.
226-LEGLAY M. , Saturne africain, Edit.Arts et métiers graphiques, Paris, 1961.
227-LEMERLE Paul, Psychologie de l'art byzantin, Bulletin de l'association Guillaume Budé, 1952, vol.1, N° 1, pp49-58.
228-LEPELLEY C., L'empire romain et le christianisme, Edit. Flammarion, 1969.
229-LEPELLEY C., Les cités de l'Afrique romaine au bas empire, T.I.,Edit. Brepols, Paris, 1981.
230-LEROI GOURHAN André, Milieu et technologie, Edit. Albin Michel, Paris,1971.
231-LEROI GOURHAN André, Le geste et la parole, Edit. Albain Michel, Paris,1974.
232-LEVEAU Ph., Fouilles anciennes sur les nécropoles antiques de cherchell, Ant Af., 1978, vol.12, n°=1, pp.89-108.
233-LEVIEILS Xavier, Contra Christianos, La critique sociale et religieuse du christianisme des origines au concile de Nicée 45-325, Edit, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2007.
234-LIMAM Arij, Stéles à Saturne trouvées aux environs d'henchir Ghayadha, Tunisie, Ant.Af., 2008, vol.44, N°=1, pp.169-185.
M :
235-MAIER J.L., , Le Doissier du donatisme, Edit. akademie-Verllag, Berlin, 1987.
236-MALRAUX André, l'Herme, cahier n°= 43.

237-MANDERSHEID H., CAEBOLI F., BRUNO M., « Tabulae nel mondo romano : il tavoliri dei muratori di villa Adriana, tabulae dalle terme di Traiano a Roma e da Leptis Magna », Archeologia clasica, 62, pp.513-535.
238-MANNS Frederick, La terre sainte, Revue des missions des franciscains, vol. 88, 2002.
239-MANSI J.D., Documenta catholica omnia, Sacrorum Nova Ampilissima, Coll-Vol.II, 1692-1769,p.433,436,in. http://www.documentacatholicaomnia.eu/20vs/200_Mansi/1692-1769,_Mansi_JD,_Sacrorum_Conciliorum_Nova_Amplissima_Collectio_Vol_002,_LT.pdf
240-MARCAIS Géorges, Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman, 1954, T.I.
241-MAREC Erwan, Hippone deux interprétations du sacrifices d'abraham Libyca T VII 1er sem 1959.pp.147-152.
242-MARION J., L'éperon de sidi medjahed (oranie) Libyca A.E.,T.7, 1959,pp.27-41.
243-MASTROCINQUE Atillio, Nouvelles recherches sur les mystère de Mythra ,Annuaire de l'école pratique des hautes études, n°=115, /(2006-2007)2008, pp. 187-195.
244-MENARD E.J, Les origines de la gnose, revues des sciences religieuses, 1968, vol.42, n°=1, pp.24-38.
245-MENARD J.E., Les repas sacrés des gnostiques, Revue des sciences religieuses, 1981, vol.55, n°=1,pp.43-51.
246-MESNAGES J.P., L'Afrique chrétienne : Evêchés et ruines antiques, Edit. Ernest Leroux, Paris , 1912.
247-MICHEL Fanny et CARDEL Annie, L'iconographie et le symbolisme du palmier dattier dans l'antiquité, Revue d'ethnoécologie, 4, 2013, pp.1-32.
248-MIGNE A. Nouvelle encyclopédie théologique, vol.5, in Dictionnaire générale des persécutions souffertes par l'église catholique depuis Jésus christ à nos jours, Edit Migne J.P., Paris 1851.
249- Mircea Eliade (dir.), *The Encyclopedia of Religion vol. 9*, Macmillan, New York, , 1987.
245-MONCEAU P., Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'afrique du nord, in.MESAV, Académie des inscriptions et belles lettres de l'institut de France, T.12, 1ere partie, 1908, pp.161-339.
250-MONCEAUX P. les colonies juives dans l'Afrique romaine, Cahier de Tunisie, T.18, 1970, pp.1-29.
251-MONCEAUX P., Note sur une découverte de JEGOT M., dans la basilique de Sidi Rached, in Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres, 1914, vol58,8.
252-MOURE PENA Theresa, La fortune del ciclo de daniel en el fosso de los leonos en los pagramas escultoricos romanicos de galica, Archivo espanol del arte, vol.79, N°=215, 2006, pp.178-298.

253-MUNIER Charles, La méthode apologétique de justin le martyre, revue des sciences religieuse, 1988, vol.62, N°= 2, pp.34-54.
254-MUSURILO H, Acta martyrum scillitanotum, The acts of the Christians martyrs, Edit.Oxford,1972.
N :
255-NASRALLAH J. Bas-reliefs chrétiens inconnus de Syrie, Syria, T. 38, Fasc. 1-2, 1961. pp. 35-53
O:
256-OVADIAH A., The relief of the Spies from carthage, dans IEJ,24, 1973, p.240 -254.
P :
257-POIRIER P.H.,Gnosticisme et christianisme ancien, Revue laval théologique et philosophique, Vol.39, n°=2, 1983, pp. 213-230.
258-POISSOT Louis, Mosaïques de Casserine, rapport de fouille, B.A.C., 1946-1949, p.p.175-176
Q :
259-QUET M.H. , « L'aureus au zodiaque d'Hadrien, première image de l'éternité cyclique dans l'idéologie et l'imaginaire temporel romain », *RN* 160 (2004), p. 119-154.
R :
260-ROESSLI J.M., Convergence et divergence dans l'interpretation du mythe d'orphée, de Clément d'Alexandrie à Eusébe de césarée, Revue d'histoire des religions, 2002, vol.219, n°=4,pp.503-513.
261-ROTH-CONGES Anne, L'acanthe dans le décor architectonique protoaugustéen en Provence. In: Revue archéologique de Narbonnaise, tome 16, 1983,pp.103-134.
S :
262-SALAMA Pierre, Recherche sur la sculpture géométrique traditionelle, El Djazaïr, Alger,Ministère du tourisme 1977, N°= 16, pp.
263-Salomonson J.W, Kunstgeschichtliche und ikonographische untersuchungen zu einen tonfragment der sammlung Benaki in Athen, dans BABesch, 48, 1973.
264-Sans auteur, Nicée II, dans Les Conciles Œcuméniques, tome II-1, 6éme session du 06 octobre 787
265-Sans auteur, L'art paléo-chrétien, cahier de culture religieuse 1997, in www. Enseignement et religions.org
266-SAUMAGNE C., La crise de l'autorité en Afrique du début du IV éme S., observations relatives à quelques monnaies frappées à carthage entre 305-312 ap.J.-C, Revue tunisienne, 1921, pp.133-142.
267-SAURON M. Gilles, Le message symbolique des rinceaux de l'Ara pacis Augustae, CRAI , 1982, vol.126, pp.81-101
268-SCHIDT, Acta Pauli, Leipzig, 1905.

269-SCHMITT-PANTEL Pauline, La cité au banquet; histoire des repas publiques dans les cités grecques, MEFRA, N°= 157, 1992, p.p.1-4.
270-SECRET François, LAURANT Jean Pierre, Pentagramme, pentalpha et pentacle à la renaissance, revue de l'histoire des religion, 1971, vol.180, n°2, pp.113-133.
271-SIMON Marcel. Un document du syncrétisme religieux dans l'Afrique romaine. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 122e année, N. 2, 1978. pp. 500-525.
272-SIMON M, Symbolisme et traditions d'atelier dans la première sculpture chrétienne, Actes du Véme congrés international chrétien Aix en provence 13-19Septembre 1954, pp.307-319.
273-SVORONOS Nicolas, Histoire des institutions de l'Empire byzantin. In: *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques*. Annuaire 1975-1976. 1976. pp. 455-476.
274-TESSIER H. Les racines africaines du christianisme latin, 30 jours dans l'église et dans le monde,N°=3, 2004,sp in.http://www.30giorni.it/articoli_id_3535_l4.htm
275-THEBERT Yvon, A propos du triomphe du christianisme, D.H.A., N°=14, 1988,pp.277-345
276-THIRION Jacques, Le culte martial et la genèse de la sculpture méditerranéenne, Bulletin monumental, 1952,110-02, p.178
277-THOMAS CAMELOT P., Antioche.Encyclopédie universialis,T.
274-THORKILD Jacobsen, The theasures of darkness. A history of m*esopotamian religion,Compte rendu*,in: Syria, Archéologie, art et histoire,1980, 57-1, pp.333-335
278-TOUTAIN J., De Saturnidei, in Africa romana cultu, Edit.Facultati Litterarum, 1894.
279-TURCAN Robert, Note sur la liturgie Mithriaque, Revue de l'histoire des religions, 1978, vol.194, n°=2,pp.147-157.

الرسائل الجامعية:

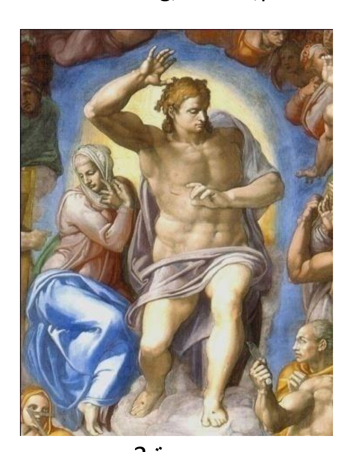
280- DAVIER F. Les écrits catholique de Tertullien, thèse de Doctorat, Université de franche Conté, 2009.
281- GUION Juliette, Le Bestiaire de la sculpture romane, thèse de Doctorat, soutenue en 2006, faculté de Créteil
282-. Tlili Mohamed, Etendue et limites de la Numidie archaïque, Thèse de doctorat en histoire, Besançon, Université de Franche compté, 2008.



صورة1
نصب تذكاري مهدى لمجين و نمفامو خربة أم الأهدام- رلس الواد -متحف اللوفر
Audollent MM.Aug,M.A.H.,p.441M:عن



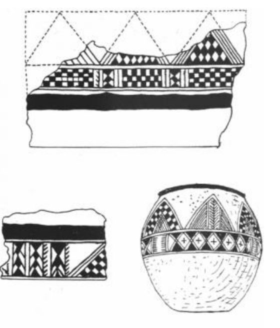
صورة 2
تاج ذو تأثير مسرقي بدير مواساك بثرنسا
عن:
http://catholique-montauban.cef.fr /rubriques/gauche/arts-et culture/moissac



صورة 3
كنيسة سكستين بروما
عن:
https://www.pinterest.fr/pierretap/michel-ange-michelangelo



صورة 4
لوحة من العاج تمثل المسيح محاط بالشمس و القمر بمتحف كايني بفرنسا
عن:
http://www.ufo-contact.com/ancient-aliens-gallery-1/musee-de-cluny-paris-byzantine-ivory-crucifixion



صورة 5
زخرفة فخار تيديس القرن الثالث و الثاني قبل الميلاد
عن:
Bertrandy S. Constantine, Encyclopédie berbère , vol.31



صورة 6
صندوق من الخشب منطقة بني ورثلان (منطقة القبائل)
عن:
Bertrandy S. Constantine, Encyclopédie berbère , vol.31



صورة 7



صورة 8

تفاصيل لزخرفة مشرقية على ضريح سبراتة

عن:

https://fr.123rf.com/photo_693050_puno-hellenistique-mausolee-de-bes--sabratha-la-libye



صورة 9

تفاصيل زخرفة واجهة ضريح صبراتة



صورة 10

نصب مهدا للإله ساتورن

عن: Leglay M. Saturne Africain, T.II, CNRS,1966, Pl.XXI,N°=2





صورة 11

قطعة نقدية ليوبا (cabinet des médailles Paris)

عن: Camps G., Cirta,Encyclopédie bérbére,13, p.1969



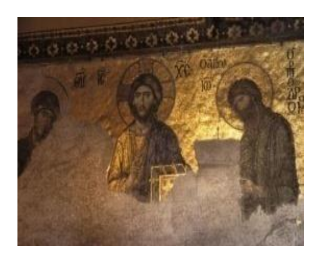
صورة 12

نصب جنائزي للوسينيا أميا(Lucinia Amia)-روما

عن:

https://fr.wikibooks.org/wiki/Lecture_de_st%C3%A8les_grecques/St%C3%A8le_6





صورة 13

نماذج من الزخرفة البيزنطية

-كنيسة أيا صوفيا بإسطنبول

عن: https://thehistoryofbyzantium.com



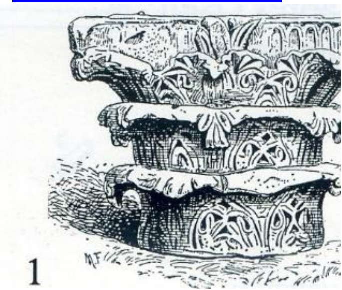
صورة 14
فسيفساء معبد أبولون بباساي
عن:https://the history of byzantium.com



صورة 15
مذبح الأرا باكيس أوغسطاي
عن:https://www.pinterest.com



صورة 16
مذبح الأرا باكيس أوغسطاي
عن:https://fr.wikipedia.org/wiki/Ara_Pacis



صورة17
تاج –هنشير الخريب
عن:Duval N. Basiliques ...., Pl. LXXXII



صورة 18
تاج- قسنطينة
عن:Duval , basilique...N°=105



صورة19
تاج-قسنطينة
عن:Duval , basilique...N°=105



صورة 20
تاج تبسة
عن: الطالبة



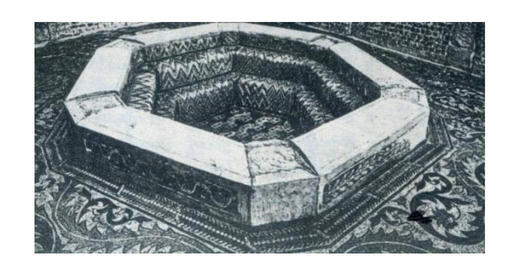
صورة 21
تاج-تبسة
عن:photothéque MMSH



صورة 22
زخرفة إفريز - مورسو (Morsot)
Duval N. Basilique...... 1992, Pl.CLIX:عن



صورة 23
فسيفساء- عنلبة
Marec E. Monuments chrétiens d'hiponne..., p. 56.b:عن



صورة 24
بيت التعميد- تمقاد
Duval N. Monuments .. CXXXIII:عن



صورة 25
لفسيفساء(مندثرة) تحمل زخرفة الأكنتس محورة
Marec E. Monuments chrétiens d'Hiponne:عن
p.104.Fig.C



صورة 26
رسوم جداري في دواميس القديسة



صورة 27
دوميتيليا و بريتاست بروما
عن: http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/



صورة 28
فسيفساء خربة قيدرة (سرتيي)
عن:Duval N. Basilique chrétiennes… , LVII 57



صورة 29
الإكليل المقدس في كتيدرائية السيدة العضراء بباريز
عن:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Couronne_d%27epines_-_Crown_of_Thorns_Notre_Dame_Paris.jpg



صورة 30
قطعة من زخرفة معمارية(جميلة)
عن:الطالبة



صورة 31
فسيفساء بزليكة تبسة
عن:http://Musée d'Orsay/ rmn



صورة 32
قطعة من زخرفة معمارية هنشير بو تقراطن(قسنطينة)
عن:Duval N. Basilique …,, PL XCV



صورة 33
نموذج من زخرفة فسيفسائية على شكل زهرة رباعية محورة(جميلة)

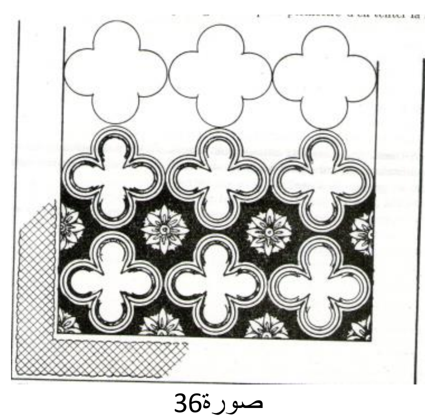
عن: الطالبة



صورة 35
فسيفساء البازيليكة الكبيرة-عنابة
عن: Marec E. Monuments chrétiens d'hiponne,p.86a



صورة 36
فسيفساء جميلة
عن:
http://encyclopedieberbere.revues.org/docannexe/image/165/img-8.png

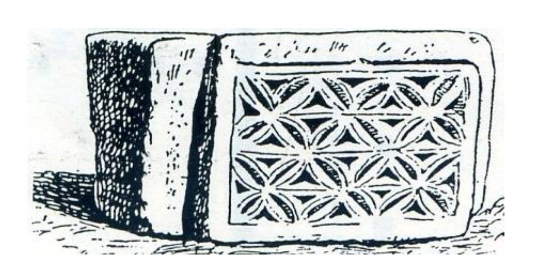


صورة36
رسم لفسيفساء
عن: Marec E. Monuments chrétiens d'hiponne,fig.15

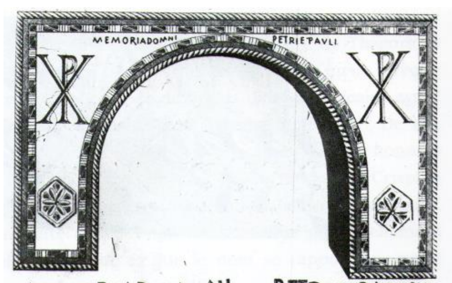


صورة 37
فسيفساء إيقنت نيكا

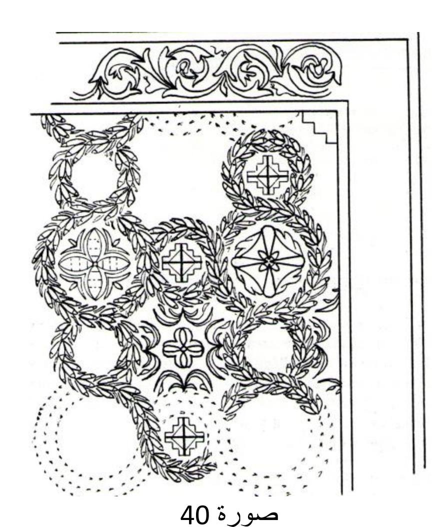
عن:Marec E., Hippone la royale, 1954,fig.48



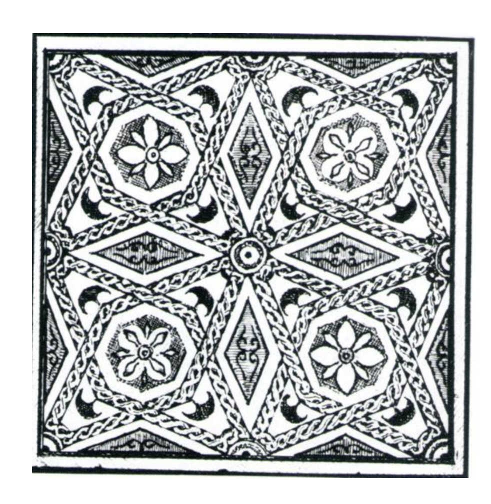
صورة 38
قطعة من دعامة معمارية هنشير الأخريب
عن: Duval N. Monuments chrétiens ...LXXII



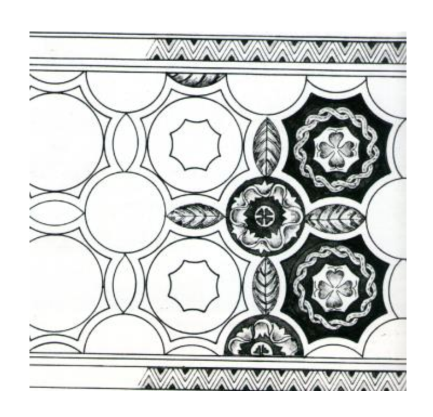
صورة 39
هنشير مقرون
عن:Duval N. Loca Santorum 66



صورة 40
رسم لفسيفساء
عن: Marec E. Monuments chrétiens d’hiponne,fig.17



صورة 41
رسم لفسيفساء
عن:Marec E. Monuments chrétiens d’hiponne,p.114,fig.b



صورة42
فسيفساء الرواق الشرقي للبازيليكة الكبرى
عن:
Marec E. Monuments chrétiens d’hiponne p.158-c



صورة 43
فسيفساء الفبر 1 في البازيليكة الكبرى- عنابة
عن: Marec E. Monuments chrétiens d’hiponne p.69a :



صورة 44
فسيفساء الفبر 2 في البازيليكة الكبرى- عنابة
عن: Marec E. Monuments chrétiens d’hiponne p .69b

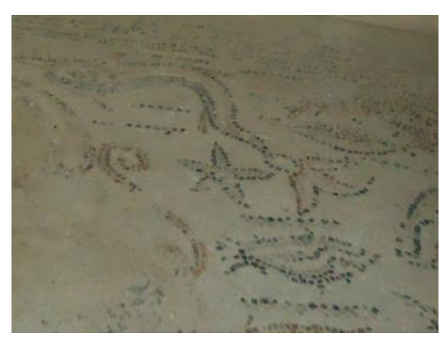


صورة 45
فسيفساء الفبر 31 في البازيليكة الكبرى- عنابة
عن: عن: Marec E. Monuments chrétiens d’hiponne p. 69c



صورة 46

عن:http://archeologiechretienne.ive.org



صورة47

فسيفساء بيت تعميد جميلة

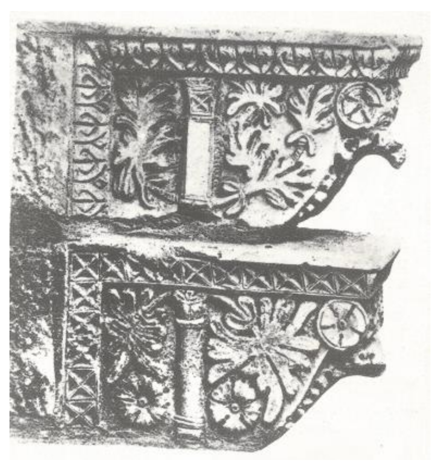
عن: الطالبة



صورة 48

دعامة معمارية –عين كبيرة

عن:V Duval N. Monuments chrétiens …. CLXIV



صورة 49

أطناف من كنيسة مرسط(Morsot)(تبسة)

عن:Duval N. Monuments chrétiens…… CLXII



صورة 50

فسيفساء عنابة

عن: Marec E. Monuments chrétiens d'hiponne p.158-c

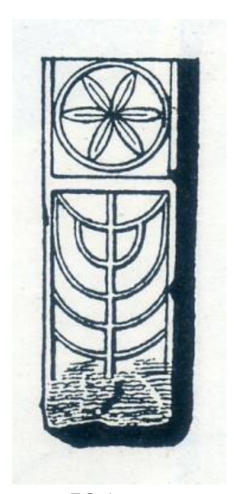


صورة51

عن:S. Lancel, L'Algérie antique,p.238



صورة 52
زهرة سداسية
عن: الطالبة



صورة 53
خربة الكبيرة
Duval N. Basiliques chrétienne... LXXVI:عن



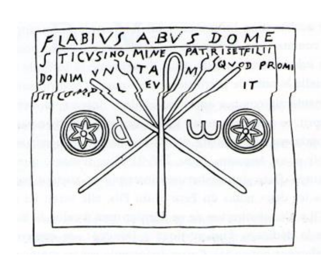
صورة54
مرمد دلعة (متحف الوفر)
Duval Y. Loca sanctorum ،76:عن



صورة55
تاج عمود –قسنطينة
عن الطالبة



صورة 56
تاج عمود- واد غزال
Duval N. Monuments chrétiens .... CXV.:عن



صورة 57
نصب خنشلة
Duval Y. Loca Sanctorum...... 80 :عن



صورة 58
فسيفساء بزليكة تمقاد
عن: الطالبة



صورة 59
جزء من فيسفساء (مندثرة) قسنطينة
Duval N. basilique chrétienne ..... CIV:عن



صورة 60
دعامة -جميلة
عن :الطالبة



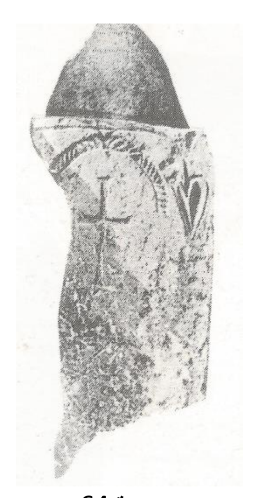
صورة 61
طنف (كنيسة) عين زرارة
Duval N. Monuments chrétiens..... CLXII:عن



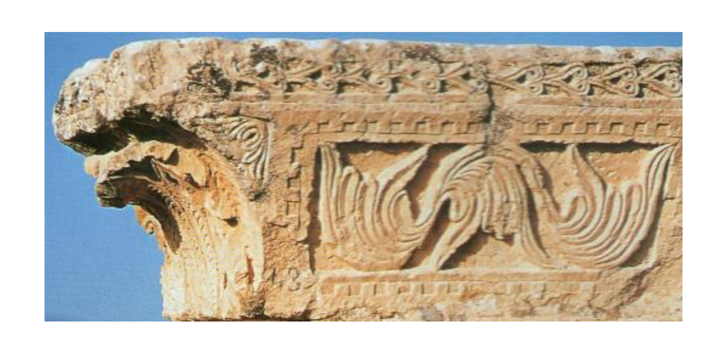
صورة 62
لوحة رخامية مزخرفة-متحف عنابة
عن: الطالبة



صورة 63
لوحة تذكارية قصر الكلب
Duval N. Monuments chrétiens.... CXLI :عن



صورة 64
عمود عين زرارة
Duval N. Monuments chrétiens... CLXII: :عن



صورة65
دعامة – تبسة
عن الطالبة



صورة 66
طنف تبسة
عن: Cliché MMSH Aix en Provence



صورة 67
مشبك حزام (عنابة)
عن: الطالبة



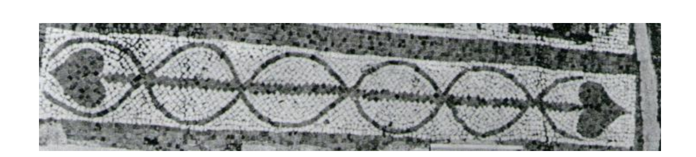
صورة68
إبزيممن البرونز (نتحف عنابة)
عن: الطالبة



صورة 69
بيت التعميد جميلة
عن: الطالبة



صورة 70
فسيفساء عنابة
عن:Marec Monuments d'hiponne p.150 fig. c



صورة 71
فسيفساء عنابة
عن:Marec Monuments d'hiponne p.-b



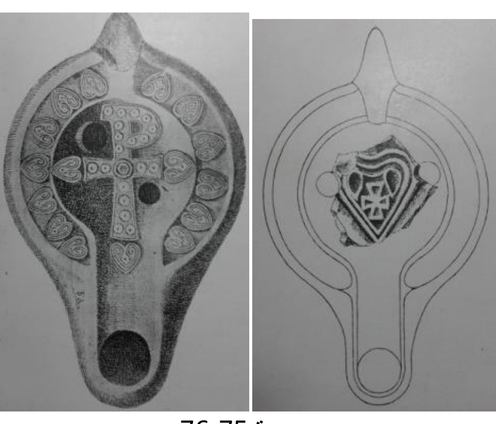
صورة72
مصباح متحف قسنطينة
عن: الطالبة



صورة 73
مصباح متحف قسنطينة
عن: الطالبة



صورة 74
مصباح متحف قسنطينة
عن: الطالبة



صورة 75-76
مصابيح -قرطاجة
عن:Delattre Symboles eucharistiques, p 79-81



صورة 77-78
عن:Marec Monuments chrétiens…. , p.213-c,214-d



صورة 79
مصباح- بوتكراتن-المتحف الوطني للأثار القديمة
عن: الطالبة



صورة 80
مصباح- بوتكراتن-المتحف الوطني للأثار القديمة
عن: الطالبة



صورة81
مصباح- بوتكراتن-المتحف الوطني للأثار القديمة
عن: الطالبة



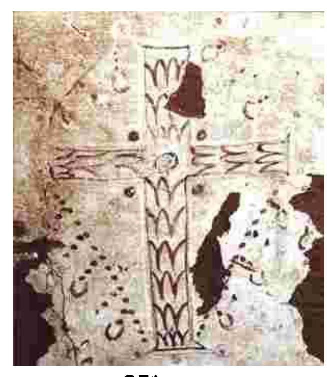
صورة82
مصباح- بوتكراتن-المتحف الوطني للأثار القديمة
عن: الطالبة



صورة 83
كتاكومب بريسيليا بروما
https://fr.wikipedia.org/wiki/Catacombe_de_Priscille:عن



صورة 84
تصوير النخلة في الحضارة السومارية
https://gauthierleneshama.jimdo.com:عن



صورة85
صليب على شكل شجرة نخيل (المنا -الإسكندرية-مصر) حوالي 335 م
http://www.listephoenix.com/wp- -Histoire-des-:عن
palmiers-en-Mediterranee



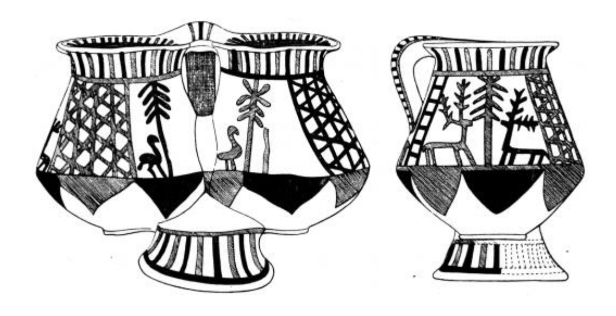
صورة 86
ختم زقانيتا(Zagganita) 2200ق م(بلاد الرافدين) متحف اللوفر باريس
:https://www.photo.rmn.fr/archive/95-:عن
0155102C6NU0N1Q6NR.html




صورة87
المسيح وسط نحلتين-فخار –مكتبة الفاتكان –روما
http://messe.forumactif.org/t6421p90-lart-chretien-:عن
et-les-catacombes



صورة 88
فسيفساء بيت لحم فلسطين
عن:
http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/



صورة89
عن: Remarque sur le style linéaire figuré dans la céramiquedu levant , Syria, 83, 2006,p.268



صورة 90
قطعة نقدية لتحمل صورة الألهة نكاي الإغريفية
عن:https://www.google.dz/search?q=niké



صورة91
قطعة نقدية تحمل سعفة نخيل صورة إلهة النصر(فكتوريا)الرومانية
عن:https://www.google.dz/search?q=victoire



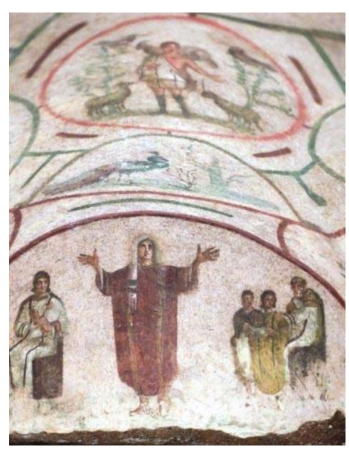
صورة 92
مصباح متحف جميلة
عن: الطالبة



صورة 93
فسيفساء مسيحية –سوسة تونس
عن:http://data.abuledu.org/wp



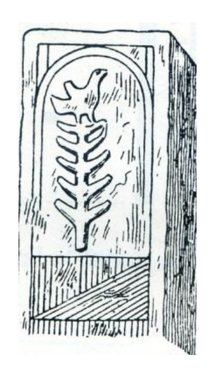
صورة94
فسيفساء قبة كنيسة القديسة براكسيد بروما
عن:Raphaël Demès, Espace et art de la formule visuelle à
Rome, ARTHEMIS,18,1,2014,p.5



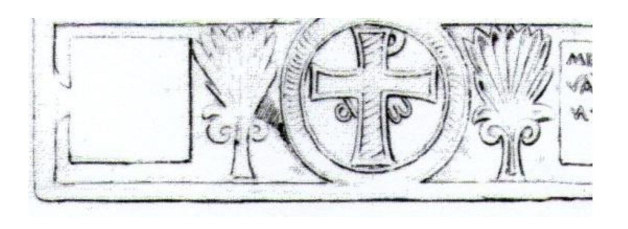
صورة95
كتاكوبس بريسيلة (Priscille) مدينة روما



صورة 96
زجاج يحمل زخرفة التراديسيو ليجيس
متحف الفاتكان
عن: Annewies Van Den Hoek..., Pottery,.., p.544,
pl.58b



صورة97
نصب - واد غزال
عن: Duval N. Monuments chrétiens... PL.CXII



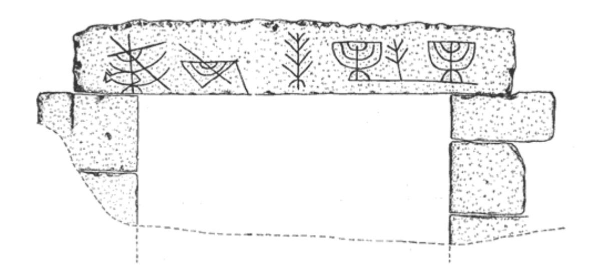
صورة 98
دعامة هنشير البقر
عن: Y.Duval, loca Sanctorum T.I,fig. 91



صورة 99
زخرفة جانبية لطنف جميلة
عن: الطالبة



صورة 100
قصر الكلب
عن:Y.Duval, loca Sanctorum, T.I,fig.75



صورة101
نموذج من زخرفة شجرة أو سعفة النخيل في الفن المسيحي على أسكوفة باب(مدينة فرج بفلسطين)



صورة 102
فسيفساء عنابة
عن: , Marec E. Monuments chrétiens d'hiponne p.78,fig.b



صورة 103
نصب عنابة
عن:Marec E. Monuments chrétiens d'hiponne p.175.fig.c



صورة 104
فسيفساء جميلة
عن :Marec, Monuments chrétiens..p.214, b



صورة 105
فسيفساء تحمل زخرفة التراديسيو ليجيس
عن:-http://www.alamy.com/stock-photo-traditio-legis-mosaic 5th-century-baptistery-of-naples





صورة106
قطعة نقدية لقيسليوس ماتيوس و في الظهر الإلهة باكس و هي تحمل غصن الزيتون
عن: http://www.sacra-moneta.com/Numismatique-romaine/:



صورة 107
قطعة نقدية تمثل الإلاهة مينارفا و هي تحمل غصن الزيتون
https://www.monnaie-romaine.com/articles/dieux.php :عن




صورة108
قطعة نقدية تدراكم 450-400قم
http://www.sacra-moneta.com/Monnaies-grecques-antiques/ :عن



صورة 109
دعامة-هنشير الذهب
N Duval ,Basiliques chrétiennes ..,PL.CXLIV:عن



صورة110
فسيفساء جميلة
عن: الطالبة



صورة 111
فسيفساء-جميلة
عن: الطالبة



صورة 113
وطيدة، جميلة
عن: الطالبة



صورة112
فسيفساء جميلة

عن:Duval N. basilique chrétiennes..pl LXVIII



صورة115
مصباح –عنابة
عن: Marec E. Monuments chrétiens d'hippone,p.213,c.



Fig. 90 – Cl. Musée du Louvre (Chuzeville).

صورة 114
تبسة- متحف اللوفر فرنس
عن: Duval, loca Sanctorum africae fig.90:



صورة 117
فسيفساء عنابة
عن: Marec E. Monuments chrétiens ...,p.56, c

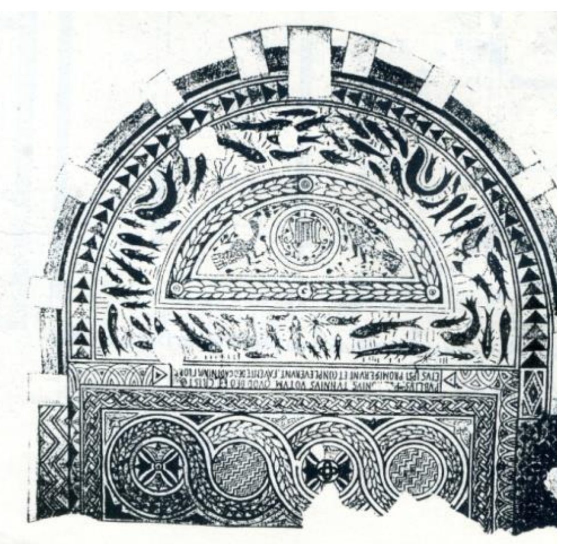


صورة 116
شريط فسيفساء بزسليكا جميلة

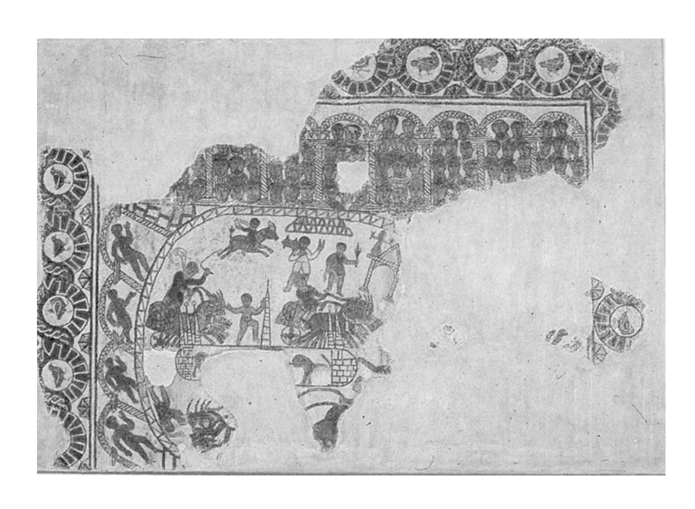
عن: الطالبة



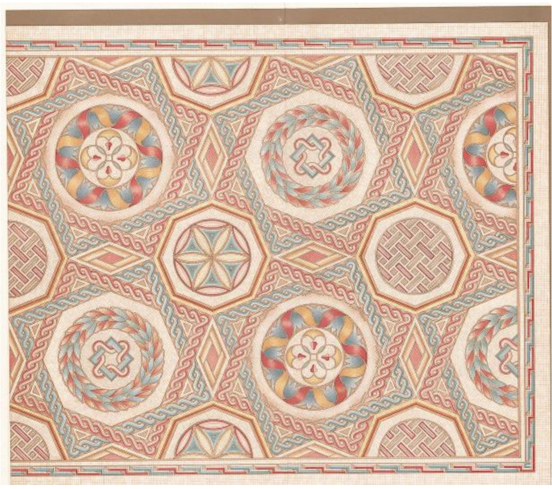
صورة 119
Duval Noël, Cintas Jean. IV, Encore les :عن
monuments à auges , MEFRA, tome 88, n°2. 1976, p.943, fig.9



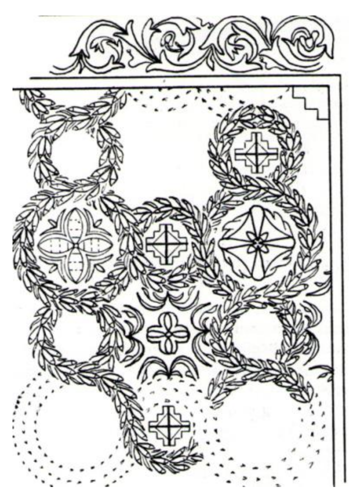
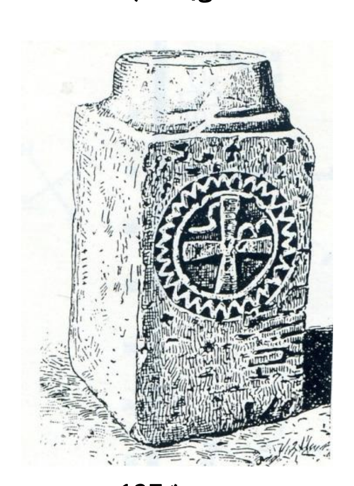
صورة118
فسيفساء هنشير قسيرية (رسم)
Duval N. Les monuments chrétiens.., pl.CIX
:عن



صورة121
فسيفساء السيرك قافصة(تونس)
Bejaoui Fathi. Deux mosaïques tardives de la :عن
région de Sbeïtla. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 145e année, N. 1, 2001.p.510, fig.20



صورة120
BALLU A. Le monastère de tebessa, Edit
:عن,Ernest Leroux, Paris 1897, Pl VIII

 صورة122 فسيفساء –متحف قسنطينة عن: الطالبة	 صورة 123 فسيفساء كنيسة عنابة Marec, Monuments…..,Fig 17:عن
 صورة 124 مصباح متحف جميلة عن: الطالبة	 صورة125 نافذة إعتراف –متحف جميلة عن: الطالبة
 صورة 126 نصب هنشير قوراي Duval N., Les monuments chrétiens d’Afrique: عن du nord, fig.CXXII	 صورة 127 قاعدة عمود هنشير الأخريب Duval N., Les monuments chrétiens d’Afrique: عن du nord, fig.LXXXII



صورة128
قطعة معمارية تمقاد
Duval N., Les monuments chrétiens d'Afrique:عن du nord, fig.CXXIX :



صورة129
دعامة معمارية تبسة:
Ballu, Monastère,p:عن



صورة 130
نصب بوني بالغفرة بتونس
http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwik:iعن



صورة 131
نصب ساتورن –عين نشمة
Leglay M.Saturne africain T.1,Pl.XV,5عن :



صورة 132
تابوت مسيحي- سكيكدة
عن: الطالبة



صورة 133
هنشير الذهب
N Duval ,Basiliques chrétiennes d'afrique du: عن
nord,1992, Pl. CXLIV,1



صورة134
هنشير الذهب
عن:, N Duval ,Basiliques ...PLCXLIV, 3.



صورة 135
عمود طاولة قربانية- واد عقلة- الكتحف الوطني للآثار القديمة
عن:Duval N. Basiliques chrétiennes pl.LV



صورة 136
تاج عمود تبسة
Ballu Albert Monastère byzantin de tebessa,
عن:.p



صورة 137
مصباح المتحف الوطني للآثار القديمة
عن: الطالبة



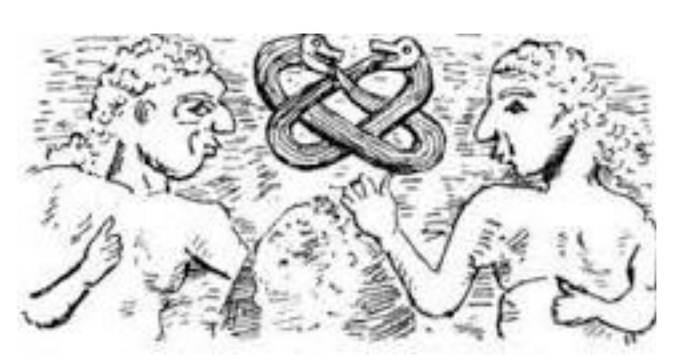
صورة 138
فسيفساء خربة قيدرة سرتاي
عن:N Duval, Basiliques chrétiennes , Pl LVII



صورة139
وطيدة –جميلة
عن: الطالبة

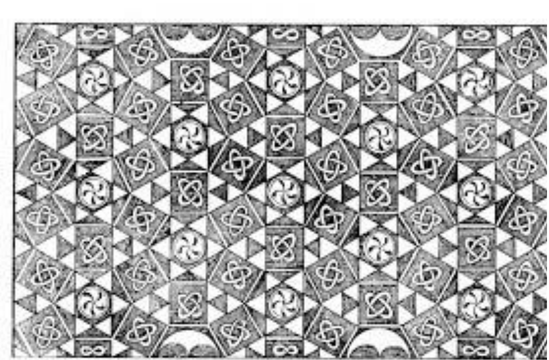


صورة140
الغذاء القرباني للإله ميترى
متحف اللوفر
عن:
http://www.gettyimages.fi/detail/news-photo/roman-civilization-2nd-3rd-century

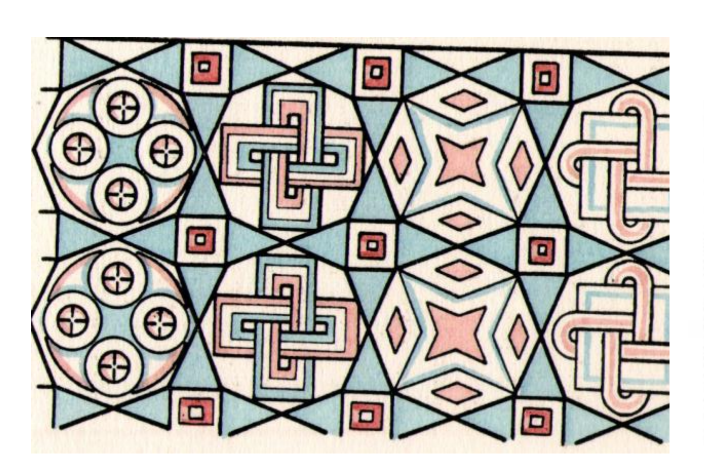


141صورة

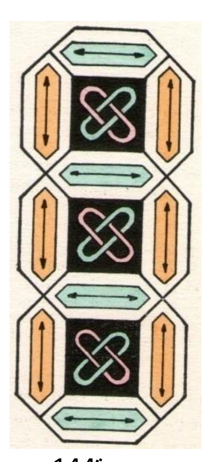
زخرفة في مقبرة بمدينة سوس ببلاد الرافدين
عن: Capitan Louis. L'entrelacs cruciforme , P.198,fig.2



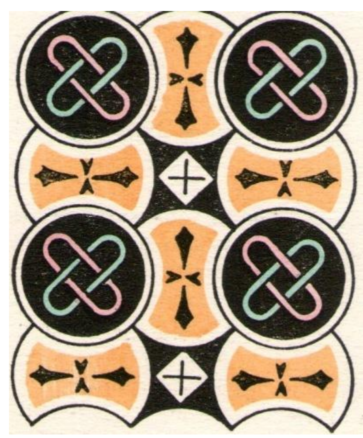
صورة 142
فسيفساء معبد إيزيس-بمبيي-إيطاليا
عن:
https://sites.google.com/site/arttopologiepsychanalyse/tissage-et-noeuds



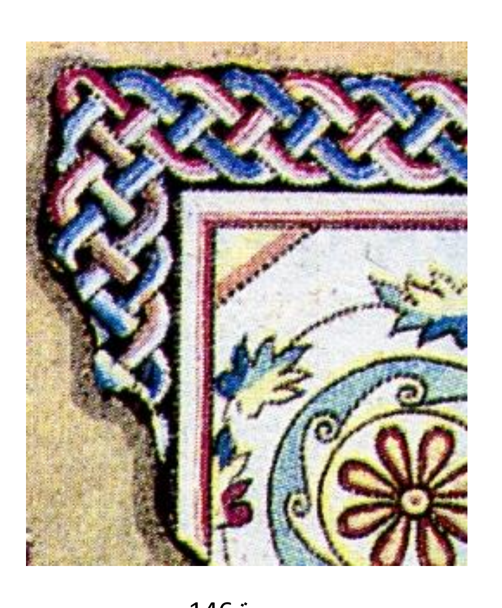
صورة143
فسيفساء -عنابة
عن: Erwan MAREC, monuments chrétiens p.118,b



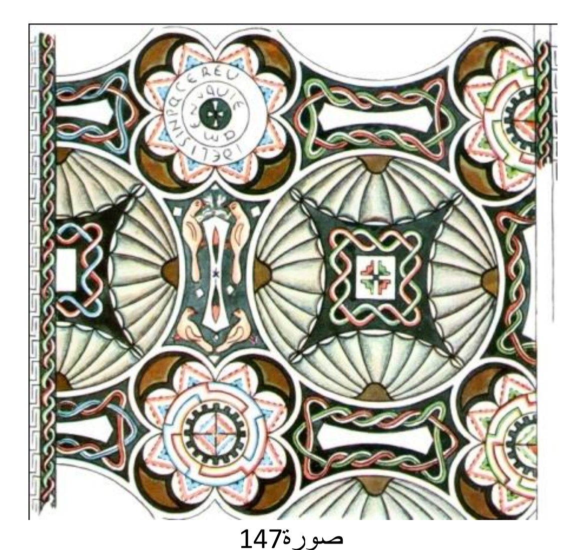
صورة144
فسيفساء-عنابة
N Duval Basiliques chrétiennes...p.118,c:عن



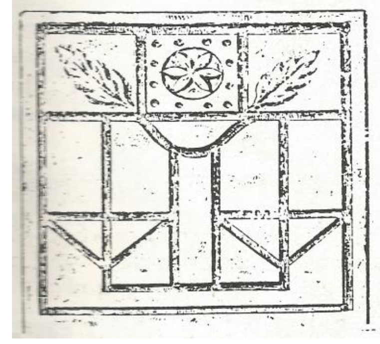
صورة 145
فسيفساء-عنابة
N Duval Basiliques chrétiennes...p.118,d:عن



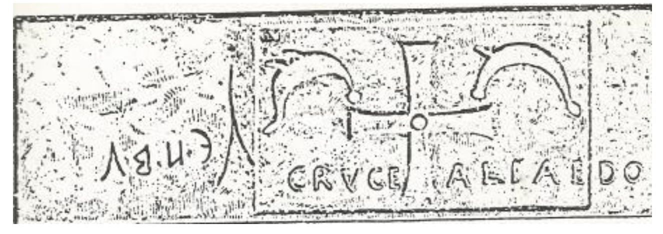
صورة 146
جزء من فسيفساء كنيسة قسنطينة (رسم دولامار)
N. Duval Basiliques chrétiennes, pl.CIV:عن



صورة147
فسيفساء عنابة
Marec Monuments chrétiens p.44.b:عن



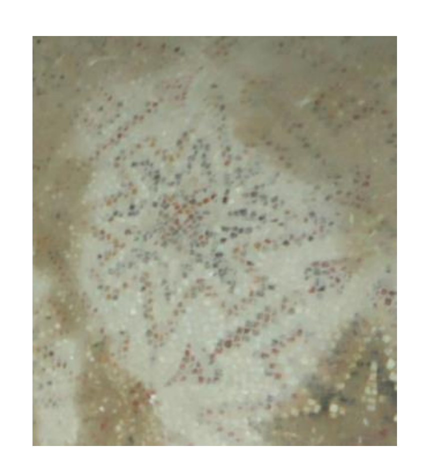
صورة 148
هنشير الزورة
:Duval , Loca sanctorum,pl.192,2:عن



صورة 149
Duval, Loca....,pl.192,1:عن



صورة 150
Duval, Loca....pl.132.3:عن



صورة 151
فسيفاء بيت التعميد- جميلة

عن: الطالبة



صورة152
Erwan Marec, Monuments chrétiens p.91.b



صورة153
Erwan Marec, Monuments chrétiens p.81:عن



صورة 154
فسيفساء عنابة
عن: الطالبة



صورة 155
فسيفساء بيت أرفيوس بفوليبليس

:عنhttp://millenaire1.free.fr/401-5volubilis.ht



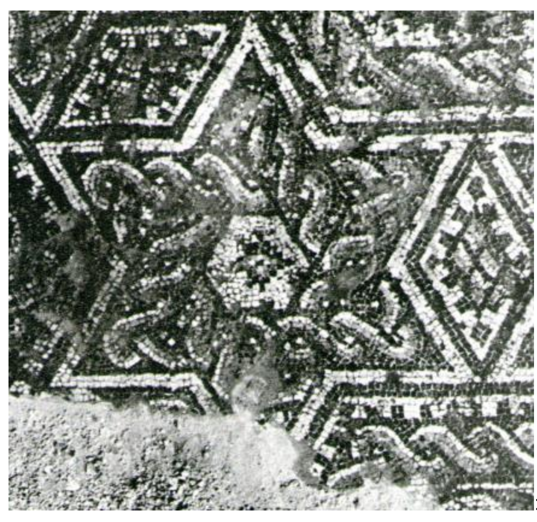
صورة 156
رسم لطاولة لوسوريايي روما
Vincent Goncalves, Le tablier de Gruterus Fig.4:عن



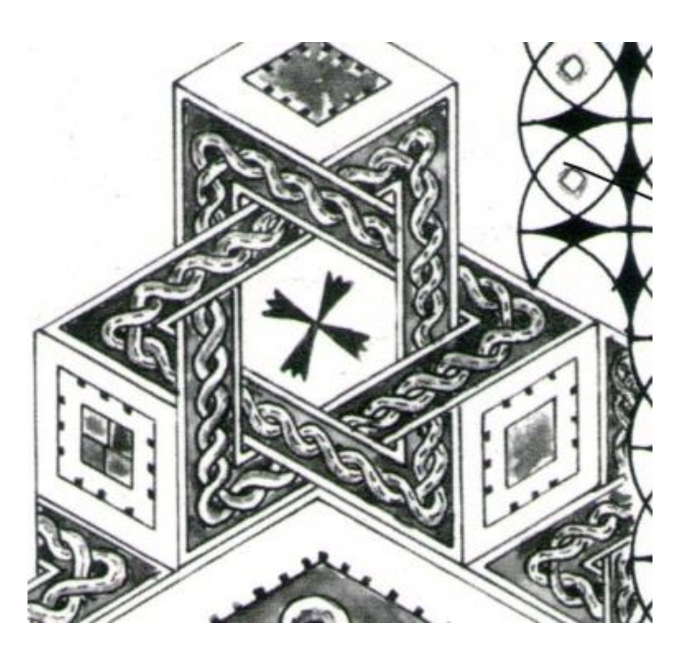
صورة 157   سوار من البرونز – سقلية
Vincent Goncalves, Le tablier fig 11عن



صورة158
فسيفساء متحف قسنطينة   عن: الطالبة



صورة 159
فسيفساء عنابة
Erwan Marec, Monuments ......, p.32, b   :عن



صورة 160
فسيفساء عنلبة
Erwan Marec Monuments..., p.80c:عن



صورة 161
مصباح-تمقاد-المتحف الوطني للأثار القديمة
عن الطالبة



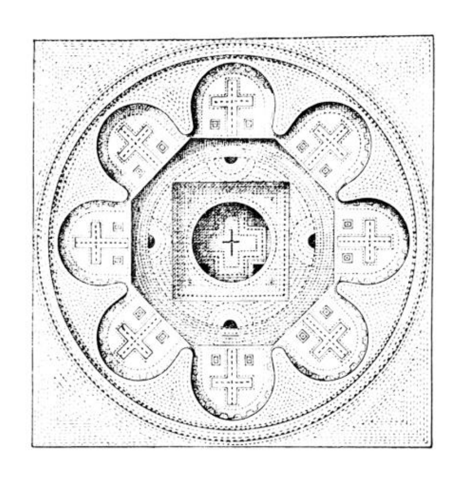
صورة 162
عمود- قالمة
عن:Centre Camille Julian /Photothéque



صورة163
عمود- عين الزاوي
عن:الطالبة/Centre CamilleJulian/ Photothéque



صورة 164
بيت التعميد أكولا-تونس
عن:Duval Noël. Les baptistères d'Acholla...fig.4



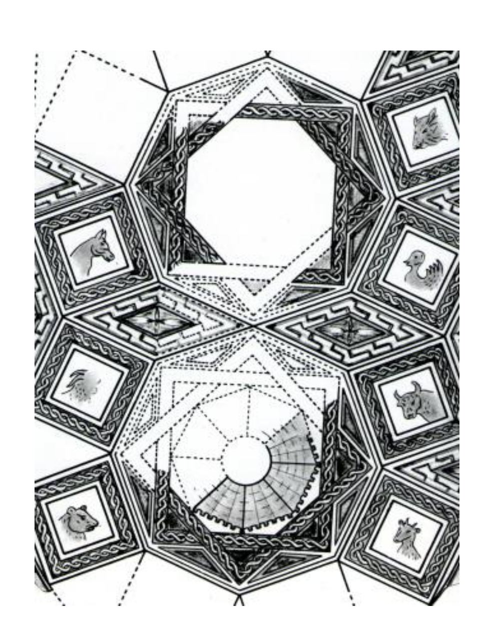
صورة 165
بيت التعميد هنشير حكايمة -تونس
Duval Noël. Les baptistères d'Acholla fig6:عن



صورة 166
فسيفساء متحف جميلة
عن: الطالبة



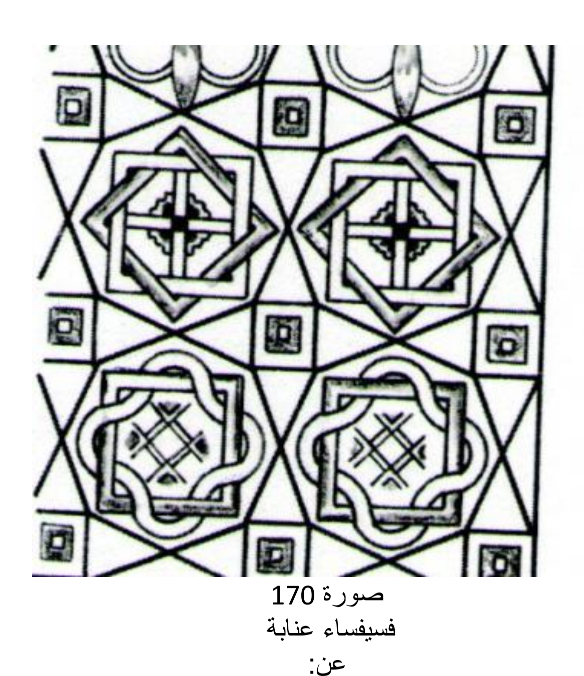
صورة 167
فسيفساء متحف جميلة
عن: الطالبة



صورة 168
فسيفساء عنابة
Erwan Marec, Monuments ….., p.136:عن



صورة 169
فسيفساء عنابة
عن:
Erwan Marec ,Monuments chrétiens.. , p.44,a



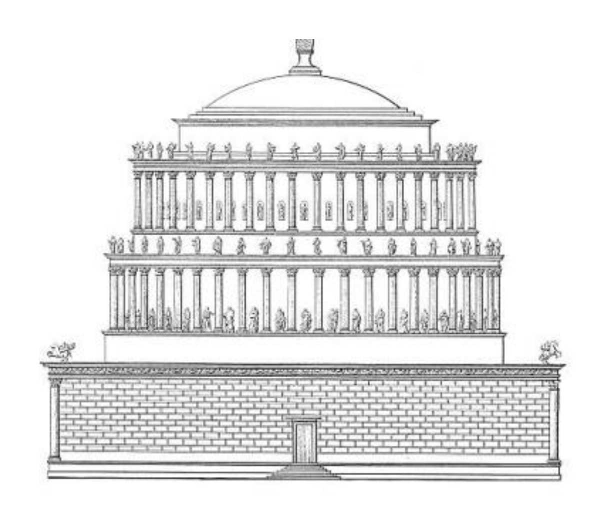
صورة 170
فسيفساء عنابة
عن:
Erwan Marec ,Monuments chrétiens.. , p.44



صورة 171
فسيفساء تبسة
عن:
http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html



صورة 172
فسيفساء –تقزيرت
عن:
Gavault P. Etude sur les ruines …..1897, pl.I



صورة173

قبر الإمبراطور هدريانس-روما

عن:www.istockphoto.com/fr



صورة 174

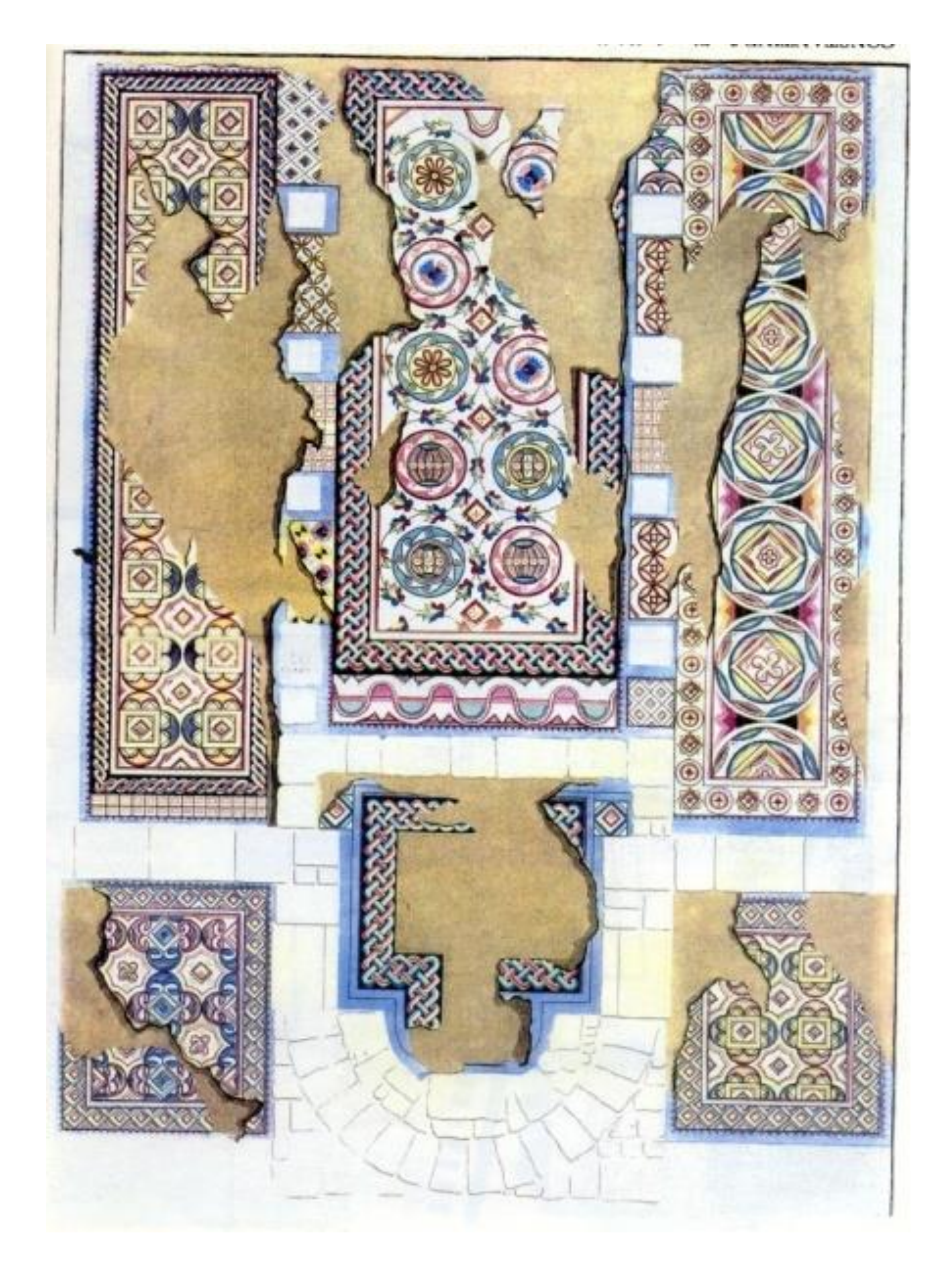
مسجد القدس



صورة 175

بيت التعميد –جميلة

عن: الطالبة



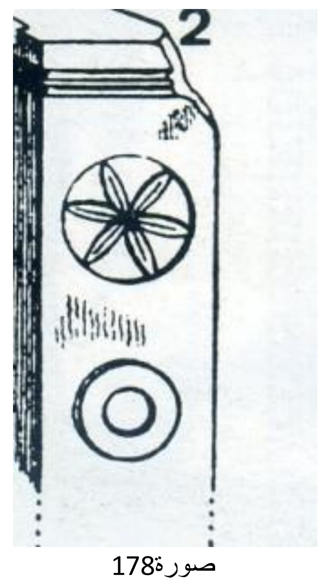
صورة176

فسيفساء- بزيلكة قسنطينة

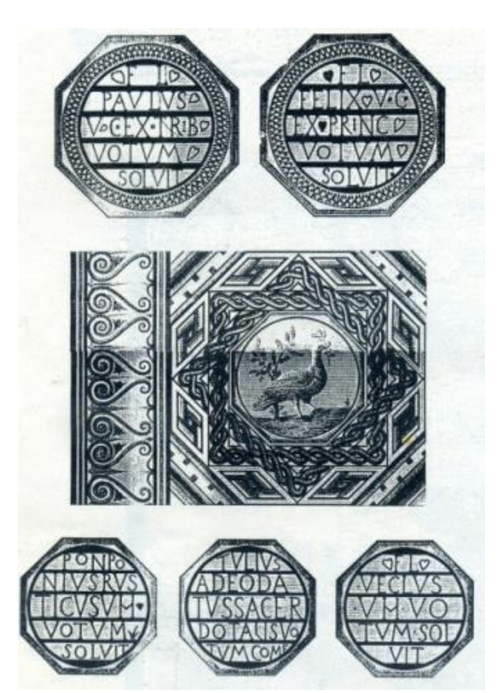
N Duval Basiliques chrétiennes d'afrique pl.CIV:عن



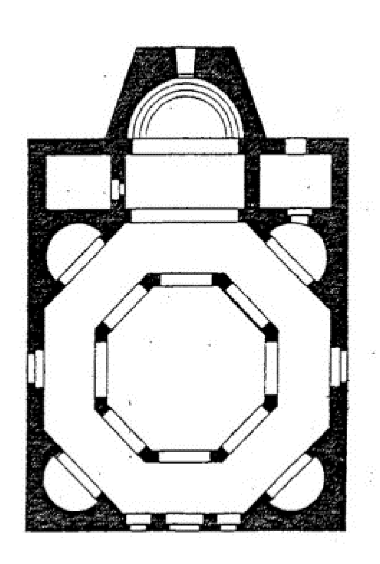
صورة177
Y.Duval ,Loca Sanctorum… PL.76,fig.109:عن



صورة178
قاعدة عمود –خربة فرايم
N Duval Basiliques chrétiennes... pl.LXXIV:عن



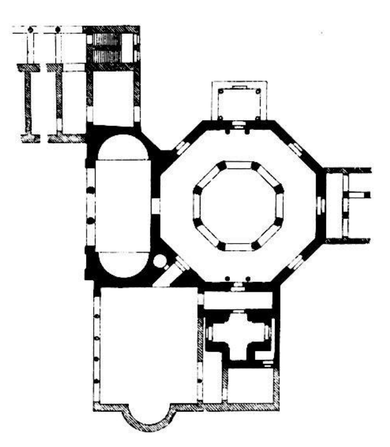
صورة179
فسيفساء متحف جميلة
N Duval, Basiliques chrétiennes pl.LXVIII:عن



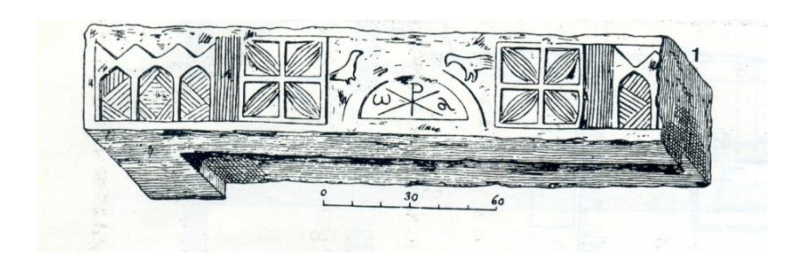
صورة 180
مخطط كنيسة القديس جورج بازرع-سوريا
https://quadralectics.wordpress.com:عن



صورة 182
أرفيوس-فسيفساء –متحف سان رومان أنغال-فرنسا
http://books.openedition.orgعن

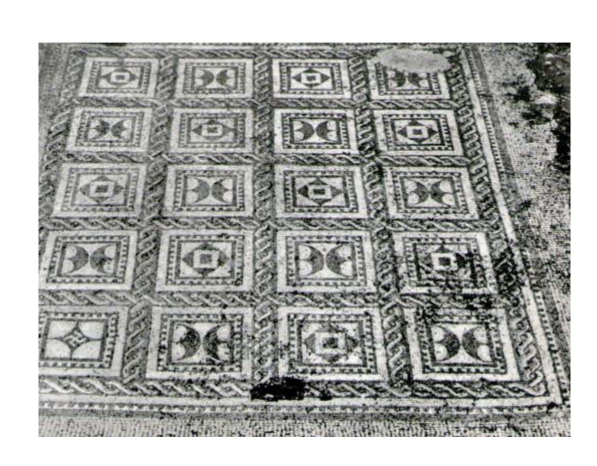


صورة181
بيت التعميد في كنيسة اللتران بإيطاليا
https://commons.wikimedia.orgعن

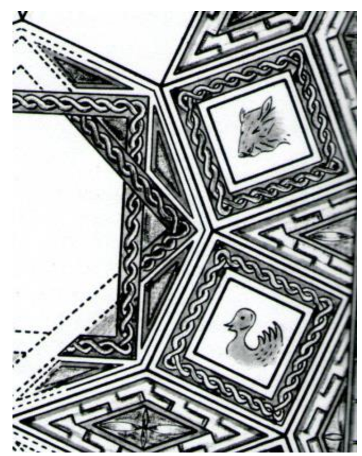


صورة 183

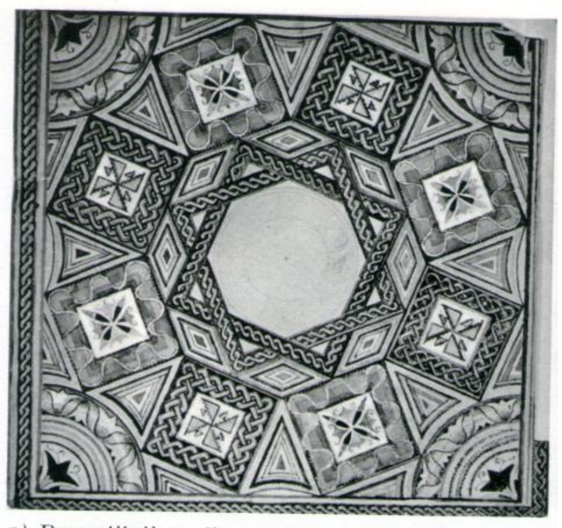
عن: دعامة قراي-باتنة N Duval, Basiliques chrétiennes... Pl.CXXII1



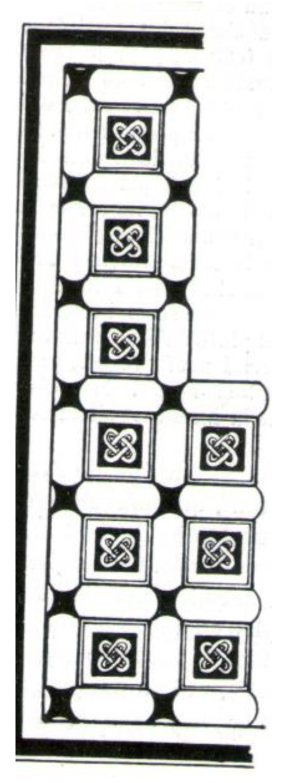
صورة185
فسيفساء عنابة
عن:
Erwan Marec, monuments chrétiens... p 145



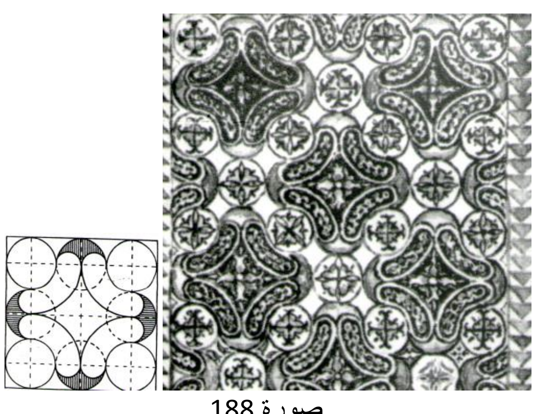
صورة184
فسيفساء عنابة
عن:
Erwan Marec, monuments chrétiens... p.136



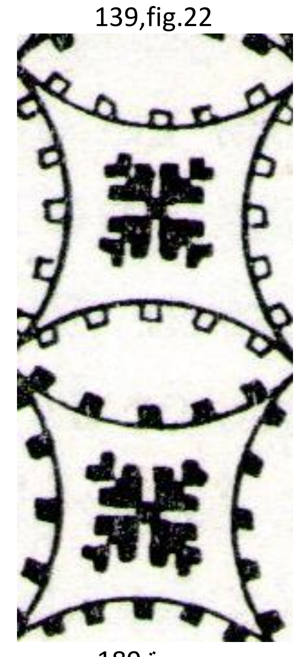
صورة 186
فسيفساء عنابة
عن:
Erwan Marec, monuments chrétiens... , p. 148



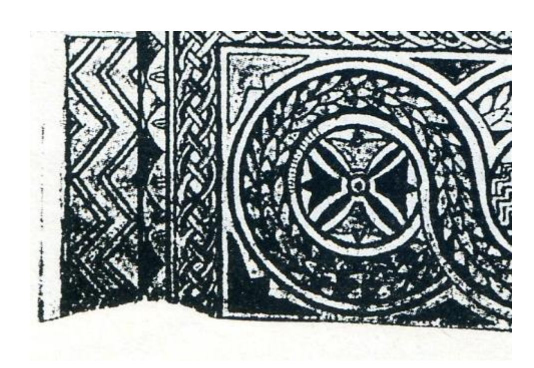
صورة187
فسيفساء عنابة
عن:
Erwan Marec, monuments chrétiens.. p. 139,fig.22



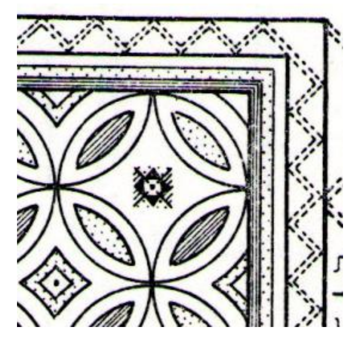
صورة 188
فسيفساء عنابة
عن:
Erwan Marec, monuments chrétiens... , p.40



صورة 189
فسيفساء عنابة
عن
Erwan Marec, monuments chrétiens….,p.149, fig.24



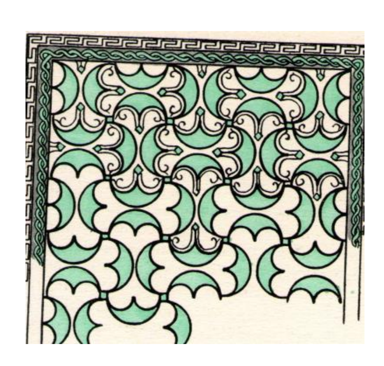
صورة190
فسيفساء هنشير قسيرية
N Duval Basiliques chrétiennes... pl.CIX :عن



صورة191
فسيفساء عنابة
عن:

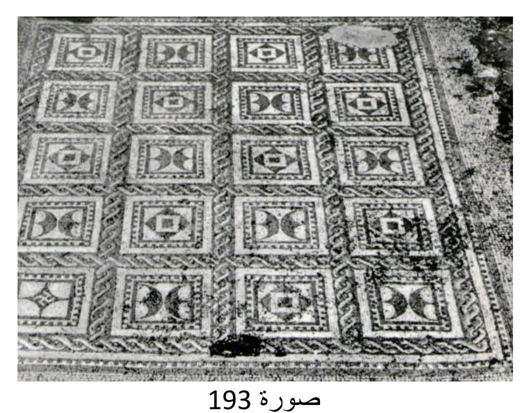


N Duval Basiliques chrétiennes... p187, fig.28

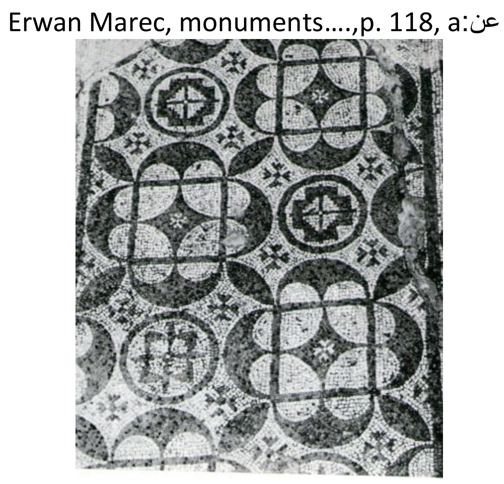


صورة192
فسيفساء- عنابة

Erwan Marec, monuments….,p. 118, a:عن

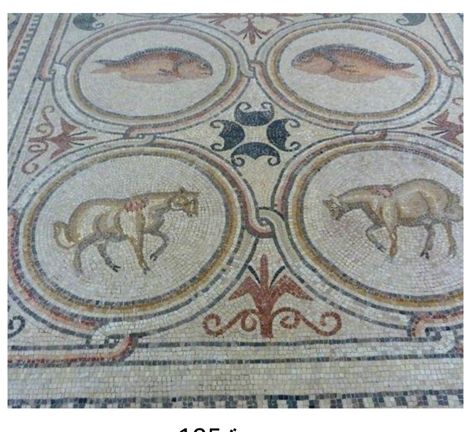


صورة 193
فسيفساء- عنابة
Erwan Marec, monuments ….,p. 145, a:عن



صورة194
فسيفساء-عنلبة

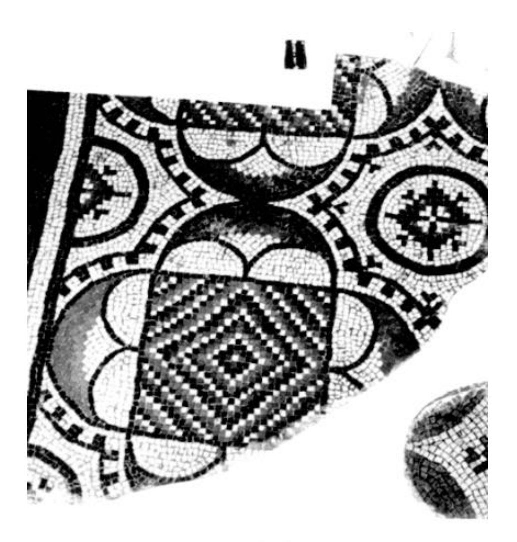
Erwan Marec, monuments …..,p. 202, a:عن



صورة 195
فسيفساء-لبنان
https://www.pinterest.fr:عن

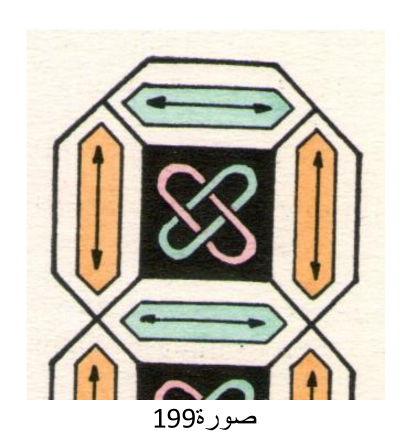


صورة197
فسيفساء الأسرى تيازة
عن: الطالبة

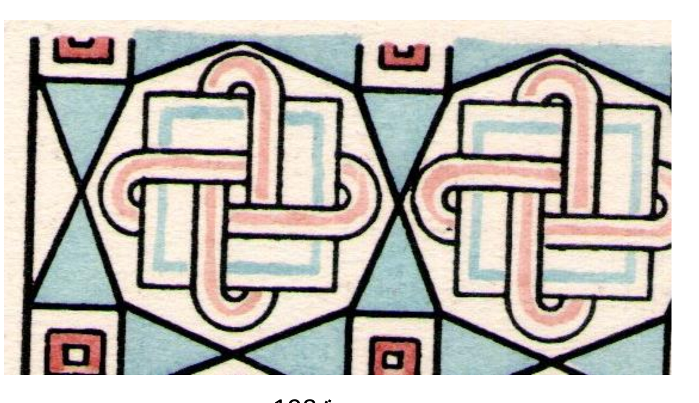


صورة 196
فسيفساء مقطار- تونس

Ferdi Sabah. Corpus des mosaïques, PL VII:عن



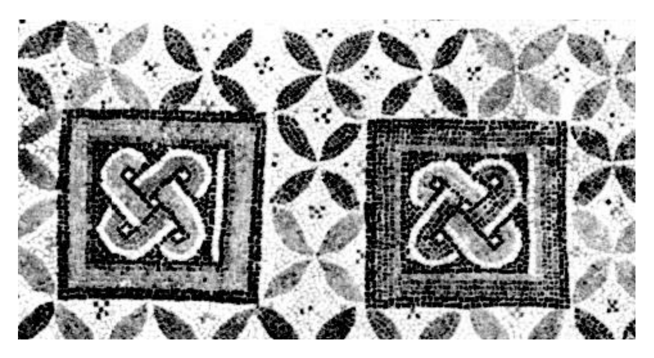
صورة199
:عن
Erwan Marec, monuments chrétiens d'hippone , p. 118, c



صورة 198
Erwan Marec, monuments chrétiens d'hippone , p. 118, b



صورة 201
فسيفساء
عن الطالبة



صورة 200
فسيفساء تمقاد المتحف
:عن
Germain Suzanne. Les mosaïques de Timgad, PL.III



صورة202
حاليا في متحف الوفر باريس
WWW.Pinteres.comعن





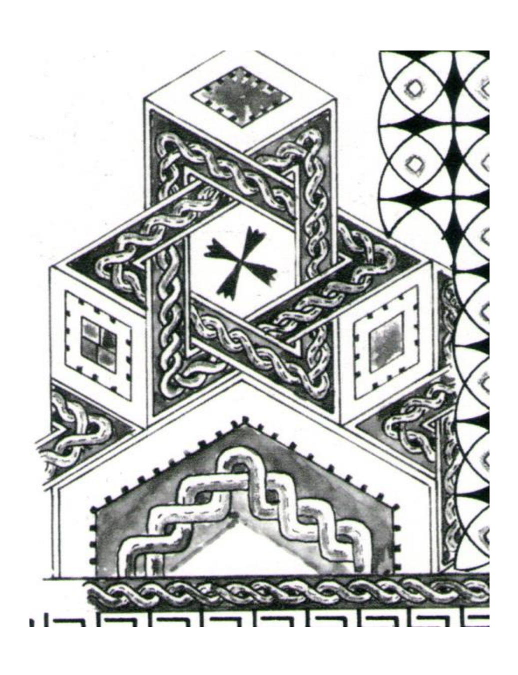
صورة 203
نقد أغاقتلاس
http://gallica.bnf.fr:عن



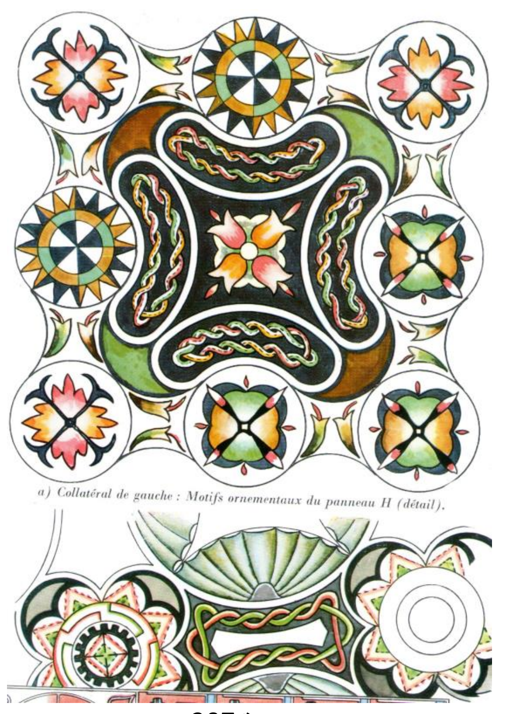
صورة 204
فسيفساء –عنابة
Erwan Marec, monumentsp,157



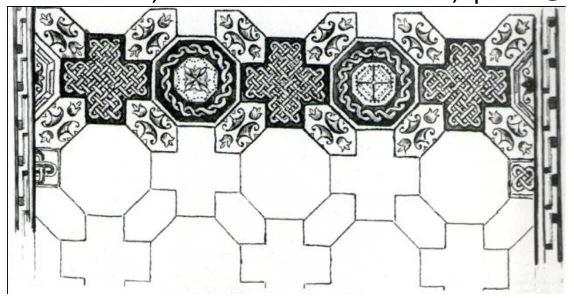
صورة 205
تريكال -المتحف الأثري بغاليسيا إيبانيا
www.pinterest.com:عن



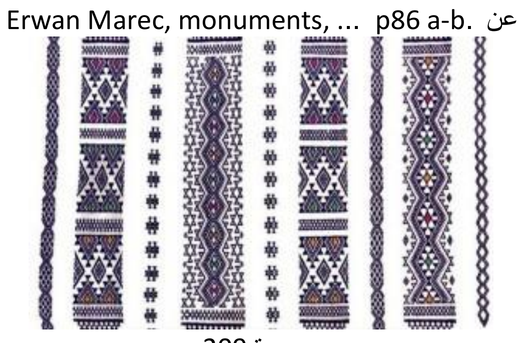
صورة 206
فسيفساء عنابة
Erwan Marec, monuments chrétiens..., p80 c.عن



صورة 207
فسيفساء عنابة
Erwan Marec, monuments, ... p86 a-b. عن



صورة208
فسيفساء عنابة
عن:
Erwan Marec, monuments chrétiens .. p39 c.,



صورة 209
نسيج أيت هشم





صورة 210
فخار و نحت

زخرفي على الحطب
(فن بربري محلي)



صورة 211
Erwan Marec, monuments chrétiens , p116 aعن



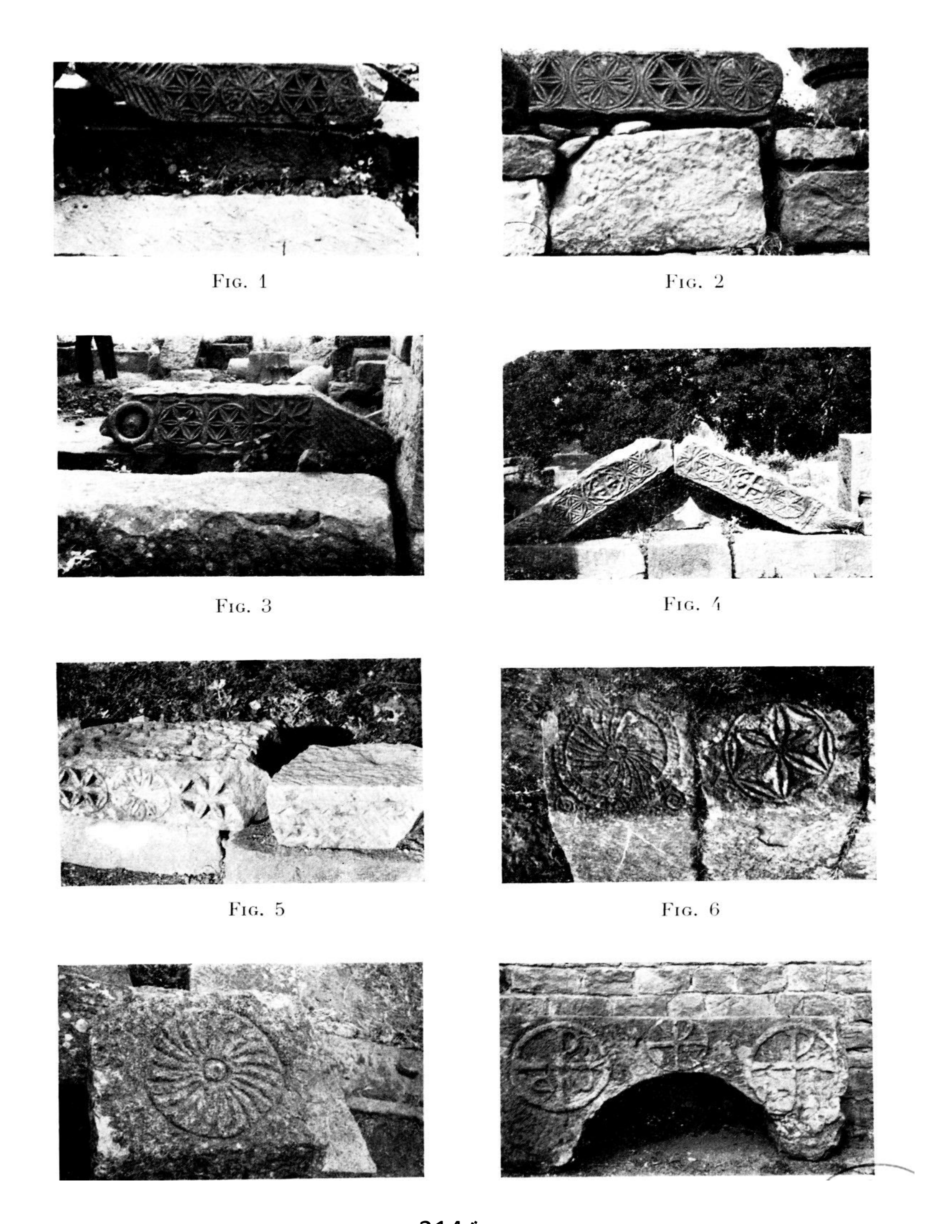
صورة213
بزليكة تقزيرت
عن: الطالبة





صورة212
مصباح-قسنطينة
عن: الطالبة

:



صورة 214

نماذج من الزخرفة المتواجدة ببزليكة تقزيرت عن:

Lancel Serge. Architecture et décoration de la grande basilique de Tigzirt. In: *M.A.H.*, tome 68, 1956. pL.III.

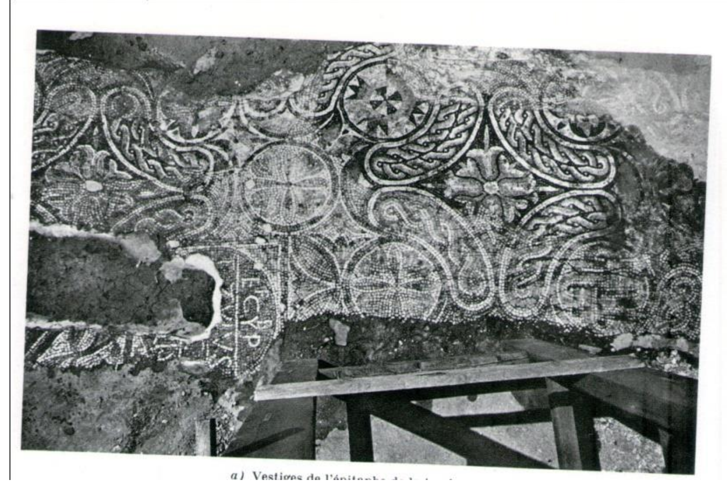


صورة 215

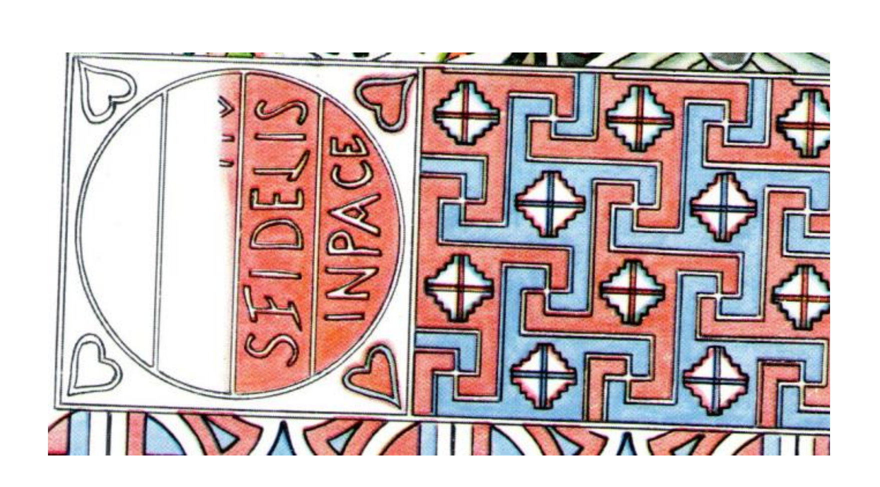
عن: Marec Monuments chrétiens…, p.50



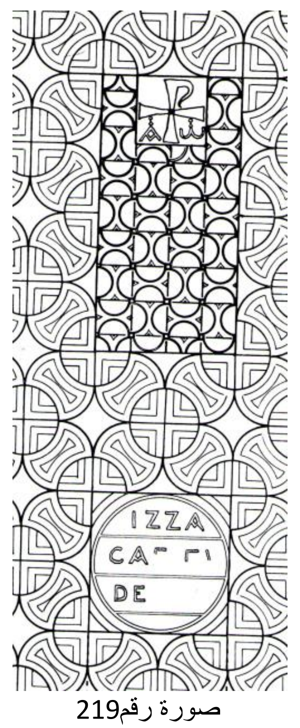
217 صورة
Marec Monuments chrétiens…, p.49

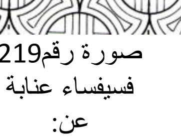


صورة 216
Marec Monuments chrétiens…, p.77



صورة218
فسيفساء عنابة
عن:





صورة رقم219
فسيفساء عنابة
عن:



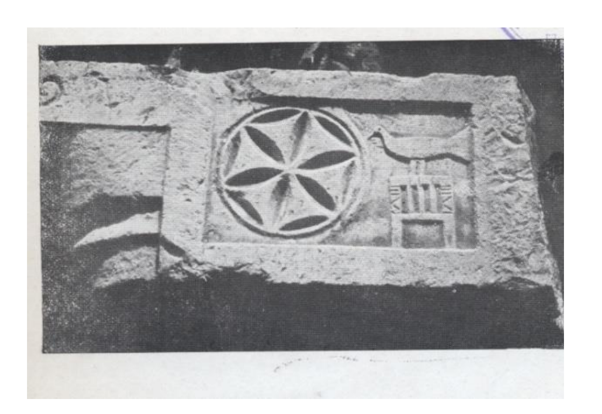
صورة 221
فسيفساء جميلة
عن:الطالبة



صورة220
دعامة-جميلة
عن:الطالبة



صورة 223
فسيفساء عنابة
Erwan marec monuments chrétiens.. p.56.b,:عن



صورة 222
دعامة واد غزال
A.Berthier, Les vestiges du Christianismep..., :عن



صورة225
مصباح عنابة
Erwan marec , Monuments chrétiens, p.214,b:عن



Fig. 90 – Cl. Musée du Louvre (Chuzeville).

صورة 224
دعامة
عن:
Y.Duval, loca Sanctorum africae,fig.90.





صورة 226

فسيفساء عنابة

Erwan marec monuments chrétiens d'hippone, p.57.b .عن



صورة 227
تاج عمود
Jalabert…., p.175



صورة 228
دعامة واد عقلة-المتحف الوطني للآثار القديمة
N. Duval, Basiliques chrétiennes…., pl.LV.5:عن



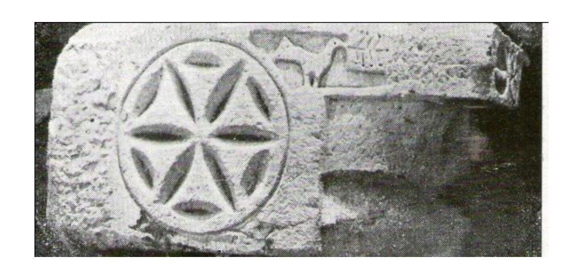
صورة 229
مصباح- تمقاد
عن: الطالبة



صورة 230
عن:
N Duval, Basiliques chrétiennes……, Henchir dheb, CXLIV



صورة 231
عمود واد غزال
N Duval , Basiliques chrétiennes ….,PL.CXII,2عن



صورة232
Berthier, Vestiges du christianisme,….48:عن



صورة 233:
مصباح قسنطينة
عن: الطالبة

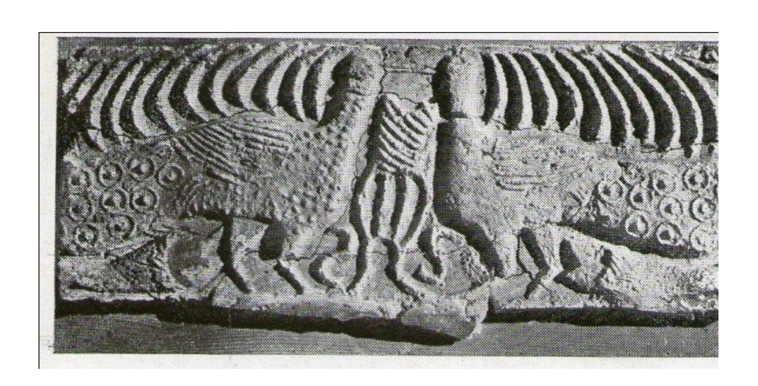


صورة234
تمقاد
Duval N. basiliques ….., CXXIX:عن

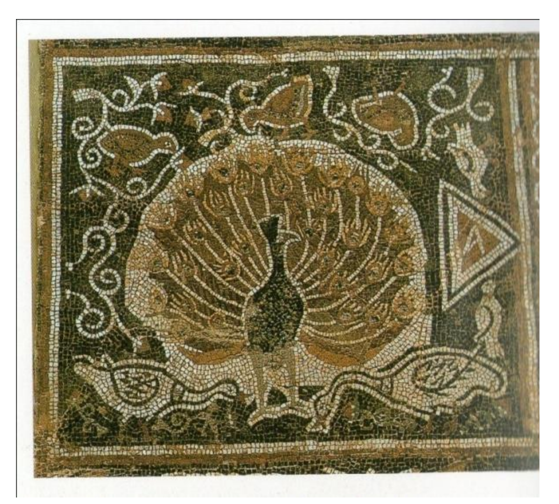
:



صورة رقم235
نصب عنابة
عن:الطالبة



صورة236
هنشير بوتكراتن
Berthier A. Les vestiges…..CXVعن



صورة 237
فسيفساء جميلة
عن: الطالبة



صورة 238
تاج بير العاتر
Duval , Loca sanctorum,pl.192 ,3:عن

:



صورة رقم239
هنشيرالذهب
عن144,.....N Duval Basiliques chrétiennes



صورة 240
مصباح قسطينة
عن: الطالبة



صورة رقم241
مصباح قسنطينة
عن: الطالبة





صورة رقم242-243
قطع من صحن أوخارسطي قسنطينة
عن الطالبة



صورة رقم244
قطعة من ضحن أوخارسطي
عن: الطالبة



صورة رقم 245
فسيفساء جميلة
عن:الطالبة





صورة رقم246
فسيفساء جميلة
عن:الطالبة



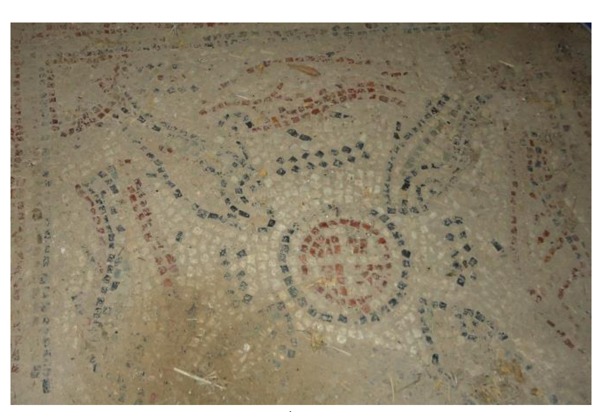
صورة 247-248
مصابيح قسنطينة
عن: الطالبة



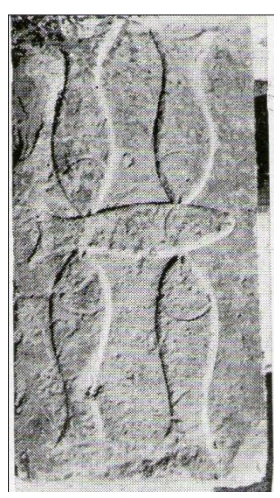
صورة رقم249
قطعة من صحن
عن:الطالبة



صورة رقم250
فسيفساء قسنطينة
عن:الطالبة



صورة رقم 251
فسيفساء بيت التعميد جميلة
عن: الطالبة



صورة رقم253
André BERTHIER Les vestiges....,52عن:



صورة رقم252
مصباح عنابة
عن:الطالبة



صورة255-

A.Ballu , Monastère de tebessa, ...fig.,12عن



صورة رقم254
A.Ballu , Monastère de tebessa, ...fig.,12عن

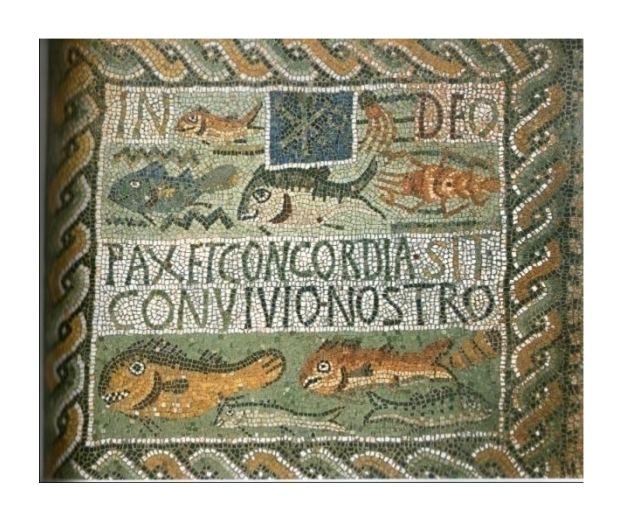


::

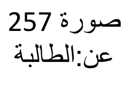
صورة256

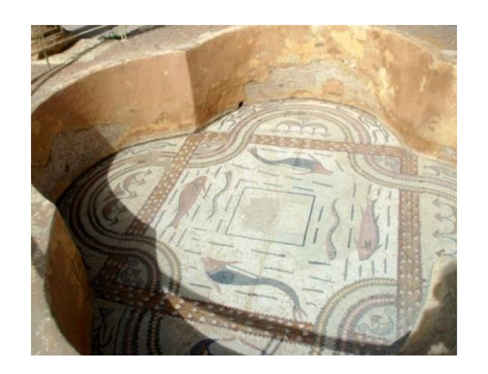
هنشير بوتكراتن

عن:الطالبة



صورة 257
عن:الطالبة





صورة 258
حوض التعميد -سبيطلة
عن: الطالبة



صورة رقم259
عن:الطالبة



صورة 260
قطعة من حصن سيجيلي-متحف جميلة
عن: Herrmann J. Apocalyptic themes....p.348,fig.15



صورة 261
قطعة من حصن سيجيلي مجموعة خاصة
عنHerrmann J. Apocalyptic themes....p.348,fig.16



:

صورة262.

Fevrier P.A., L’évolution du décor fig.3 p.172,



صورة 263

عن فسيفساء –خربة قسدرة

N Duval ,Basiliques chrétiennes …….,pl.LVII



صورة 265
عن:Marec lybica 1959



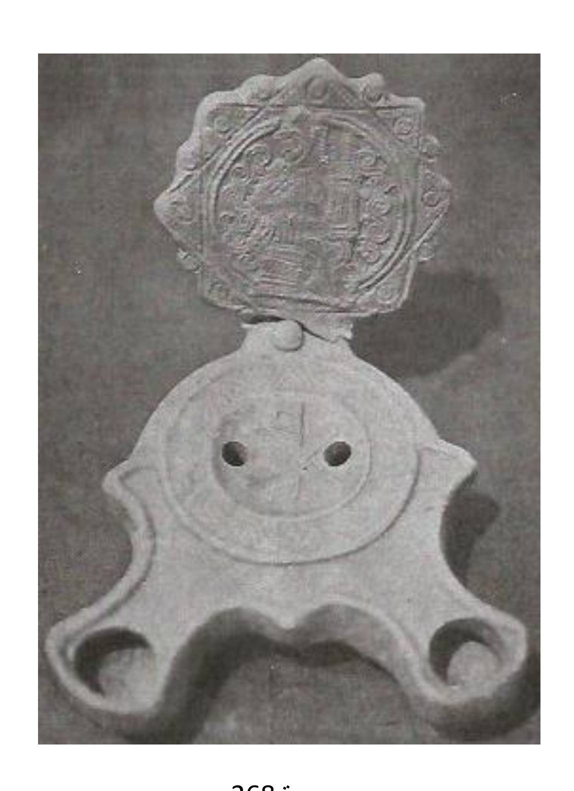
صورة 264
مصباح تمقاد -متحف اللوفر-باريس
عن: Photothéque Centre Camille Julian Aix En Provence



صورة 267
قطعة من ثحن سجيلي –جميلة
عن Photothéque du centre camille julian MMSH Aix en preovence



صورة 266
مصباح- هنشير العاطش
عن Simon M., Fouilles de la basilique de henchir el ateuch, MEFRA, 1934, pl.I, 51.



صورة 268

photos lampe deflecteur khamissa bcth 1917 Pl XXXIV

:



صورة 269

عن:رسم جداري في ديماس بريسيلي بروما

https://mediterranees.net/mythes/orphee/daremberg.html:عن



صورة 270
فسيفساء أرفيوس في غزة
عن-http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1970_num_114



صورة 271
عن:قطعة من فخار سجيلي -قسنطينة
عن: الطالبة



صورة 272

تابوت – سكسكدة

عن:Delamarre Exploration scientifiques de l'Algérie, pl.136



بطرس بولس

صورة 274 صورة 273

مصابيح متحف قسنطينة

عن:الطالبة



صورة 276
رسم جداري –المسيح و القدسين بطرس و بولس-ديماس القديس بطرس بروما
عن https://fr.wikipedia.org/wiki/Monuments_et_sites_paléochrétiens de Rome



صورة275
مشط من العاج- عنابة-متحف اللوفر- باريز
عن:http://www.louvre.fr/recherche-globale



صورة277
متحف قسنطينة
عن:الطالبة



صورة 278
صحن ليتورجي من مدينة جميلة
عن:Archives MMSH Aix en Provence



:

صورة 278

تابوت سكوندنوس (الترادیتیو لیغیس)-لمطة -تونس

عن:



صورة 279
مصباح جميلة-المتحف الوطني للآثار القديمة
عن:الطالبة



صورة 280
مصباح جميلة-المتحف الوطني للآثار القديمة

عن الطالبة



صورة رقم281
مصباح-متحف قسنطينة
عن:الطالبة



صورة رقم282
صحن من نمط أ.ر.س
عن: Annewies van Den Hoek, Pottery, pavements…..,Pl.6b, p.493



صورة 283
عـن: Marec Hiponne…, Libyca, 1959, T VII, p.152, fig 3.



صورة 284
رسم جداري –ديماس القديس مرسلان-روما
عنhttps://www.pinterest.com



صورة 285
عقدة حزام-متحف عنابة
عن:م. رميلي



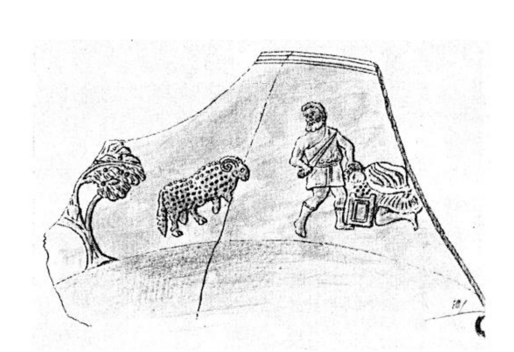
صورة 286
مصباح-متف قسنطينة
عن:الطالبة



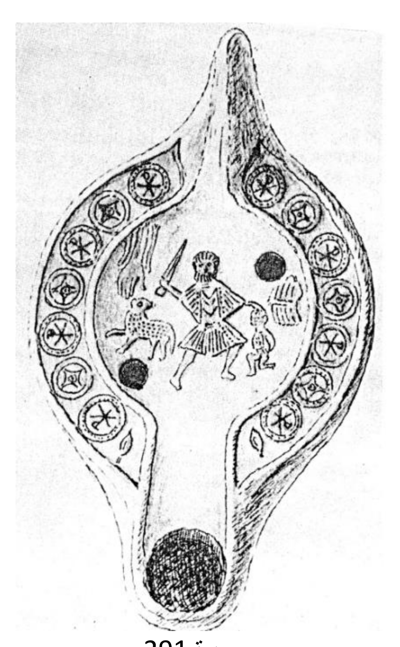
صورة 289
مصباح عنابة
Marec Monuments….p. 236



صورة 287
مصباح-هنشير بو تكراتن-المتحف الوطني للآثار القديمة
عن:الطالبة



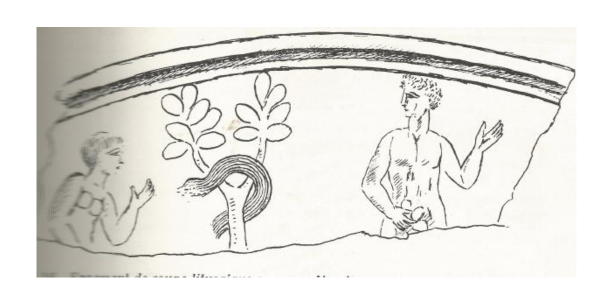
صورة 292
Marec E. Hippone : Deux interprétations du sacrifice p.150, fig.3



صورة 291
Marec E. Hippone : Deux interprétations du sacrifice p.149, fig.2عن



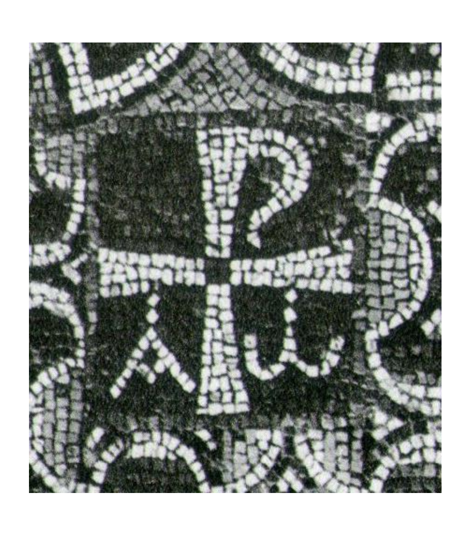
صورة293
لوحة من الأجر-المتحف الوطني للآثار القديمة
عن:الطالبة



صورة رقم294
قطعة من كئس طقوسي من الزجاج
Marec E. Monuments chrétiens….p.109:عن



صورة 295
Duval N. Basiliques chrétiennes….Pl.LXXIعن



صورة 296
فسيفساء عنابة
:عنMarec N, Monuments chrétiens…..p.91-a



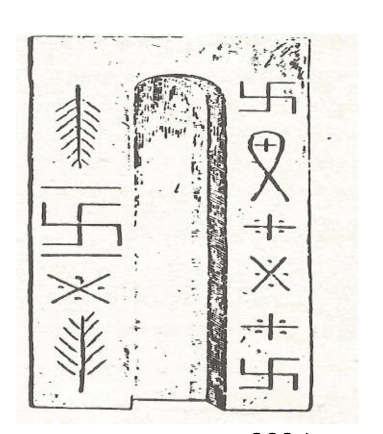
صورة 297
فسيفساء قسنطينة
عن:الطالبة



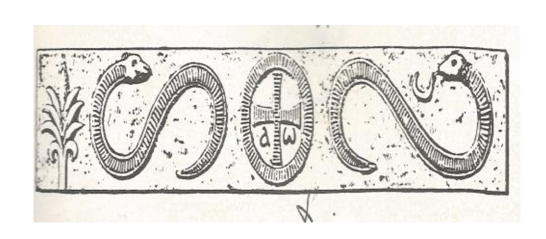
صورة 298
فسيفساء قسنطينة
عن:الطالبة



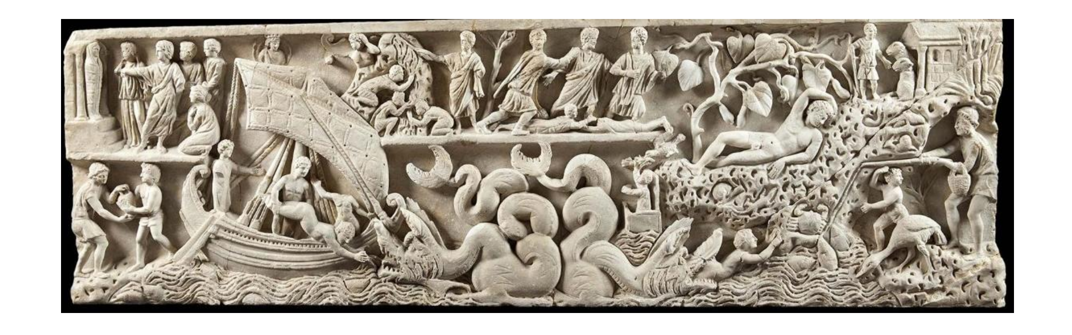
صورة 299
تاج عمود- هنشير فرعون
Duval , Loca sanctorum,pl.192,3,:عن



صورة 300
هنشير عجاج
:عن Duval , Loca sanctorum,pl.191,3

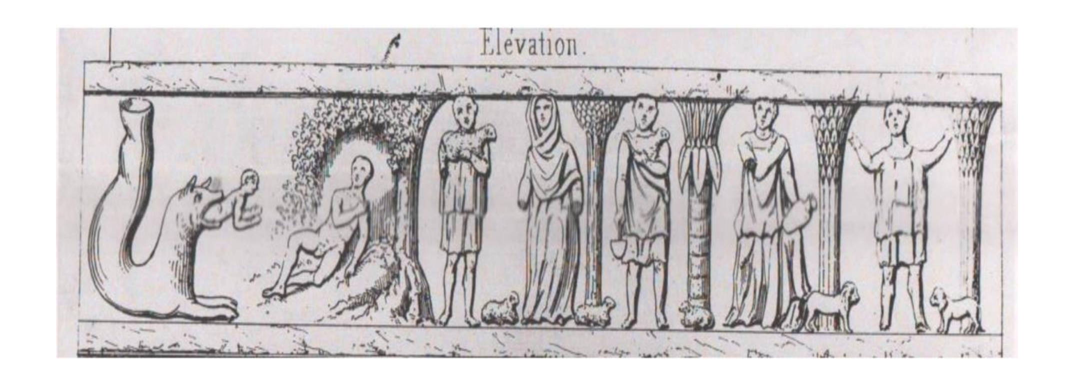


صورة 301
هنشير فرعون
:عن Duval , Loca sanctorum,pl.191,5



صورة 290

عن.http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/sarcofago



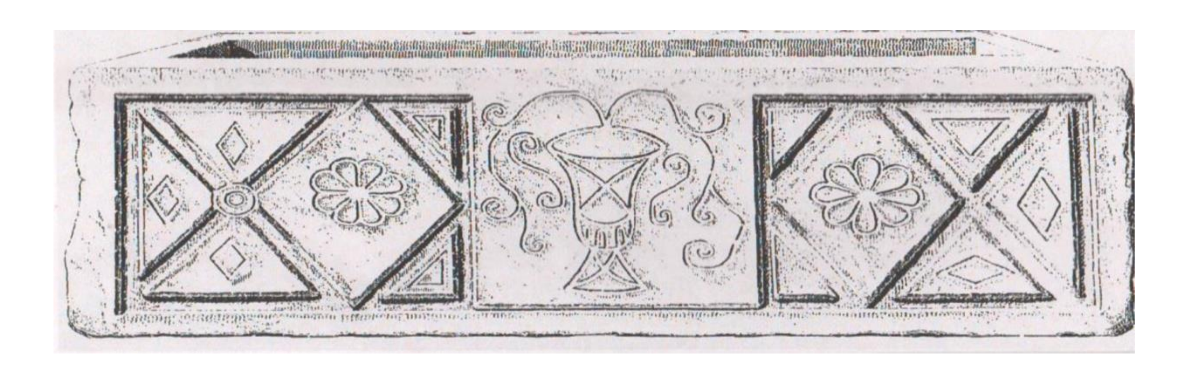
صورة 288

عن:Brigitte christern-Briesenick, Repertorium…..,pl.143



صورة 302

عن: Brigitte christern-Briesenick, Repertorium…..,pl.145



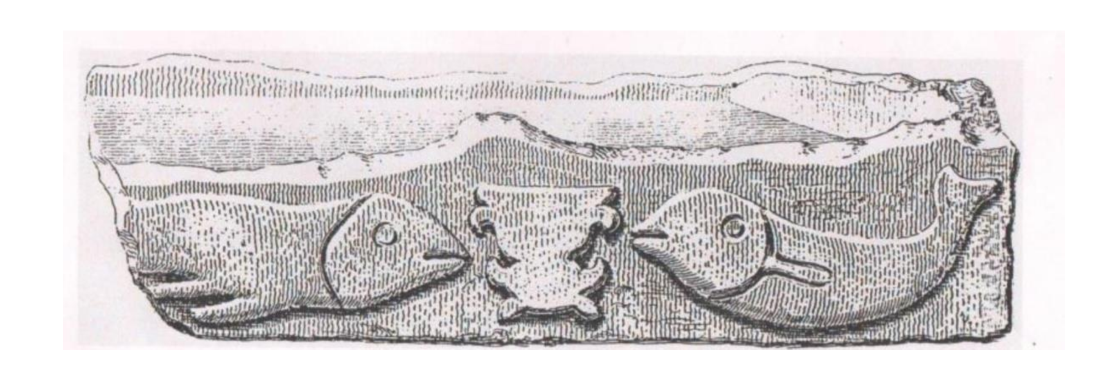
صورة 303

عن:Brigitte christern-Briesenick, Repertorium…..,pl.144



صورة 304

عن: Brigitte christern-Briesenick, Repertorium…..,pl.146



صورة305

عن:Brigitte christern-Briesenick, Repertorium…..,pl.143



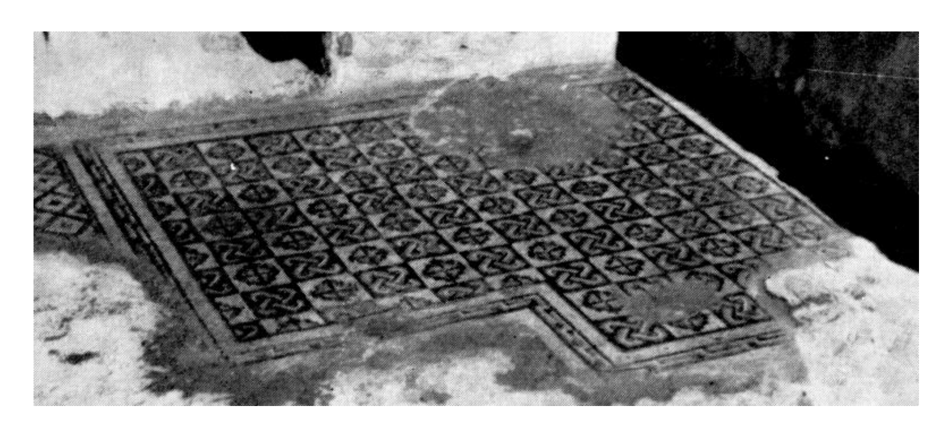
صورة 306

عن:Brigitte christern-Briesenick, Repertorium…..,pl.146



صورة 307

عن: KADRA KADRIA Fatima, Mosaïque funéraire inédite….,AAF,17,1981,p.242,fig.1.



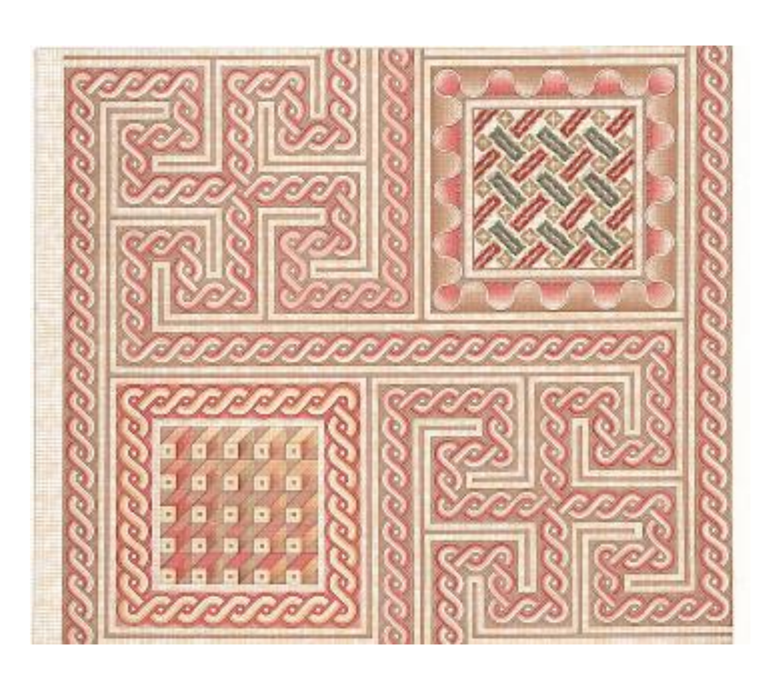
صورة 308

عن: Duval Noël, Cintas Jean. IV, Encore les monuments à auges d'Afrique : Tébessa Khalia, Hr Faraoun. In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, tome 88, n°2. 1976.p.946, fig.11



صورة 309

BALLU A. Le monastère de tebessa, Edit ,Ernest Leroux, Paris 1897, Pl V:عن



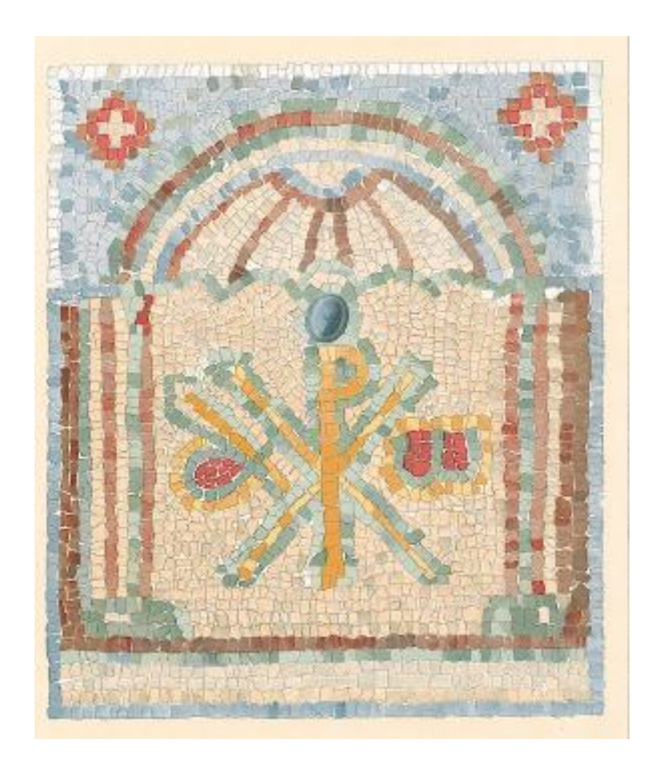
صورة 310

BALLU A. Le monastère de tebessa, Edit ,Ernest Leroux, Paris 1897, Pl V:عن



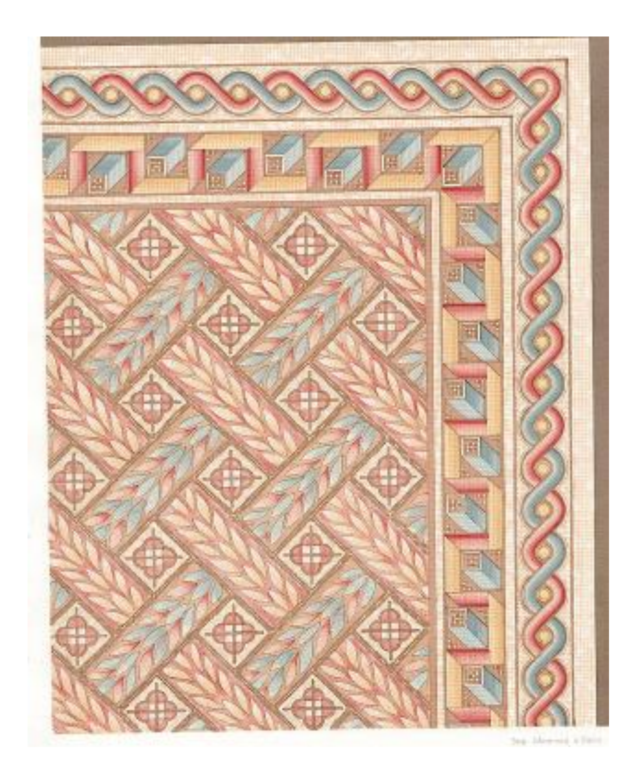
صورة 311

BALLU A. Le monastère de tebessa, Edit ,Ernest Leroux, Paris 1897, Pl VI:عن



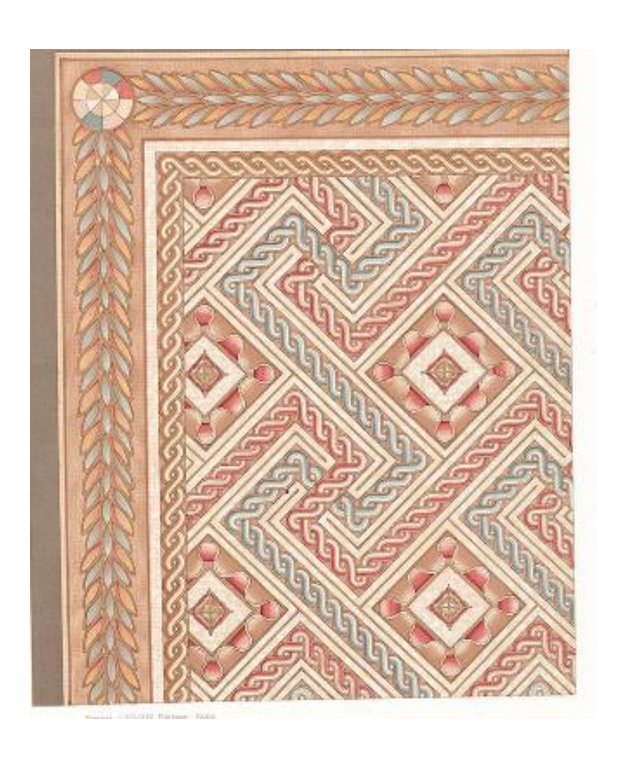
صورة 312

BALLU A. Le monastère de tebessa, Edit ,Ernest Leroux, Paris 1897, Pl VI:عن



صورة 313

عن:BALLU A. Le monastère de tebessa, Edit ,Ernest Leroux, Paris 1897, Pl VII



صورة 314

عن:BALLU A. Le monastère de tebessa, Edit ,Ernest Leroux, Paris 1897, Pl VII





صورة 315

مرمد هنشير الخريب –متحف اللوفر

عن: P.MONCEAUX, Enquête sur l’épigraphie chrétienne d’af..p.449-450

فهرس الموضوع